



HAL
open science

La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir

Maël Rannou

► To cite this version:

Maël Rannou. La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir. 2021. hal-03277703

HAL Id: hal-03277703

<https://hal.science/hal-03277703>

Preprint submitted on 4 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone :

une histoire artistique et critique encore à établir

Maël Rannou, bibliothécaire, doctorant en Sciences de l'Information et de la communication,
Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines/Centre d'Histoire Culturelle des sociétés contemporaines.

Avant-dernière version de travail d'un article paru dans *Études Canadiennes* n° 90 : « Bilan de la jeune recherche sur le Canada en France et en Europe », édité par l'Association française d'études canadienne en juillet 2021. Il est ici reproduit sans les illustrations. Article définitif en ligne sur <https://journals.openedition.org/eccc>

Résumé : La bande dessinée québécoise existe depuis la fin du XIX^e siècle, mais reste méconnue, même si la situation a largement évolué depuis vingt ans. L'objet de cet article est de mettre à jour les liens constants entre cet espace de création et l'espace francophone européen. Nous y faisons d'abord une histoire rapide de la BD québécoise jusqu'aux années 1990, puis du discours critique qui s'y rapporte, développé à partir de 1970, toujours en le faisant résonner avec le dialogue outre-Atlantique. Une dernière partie concerne l'affirmation de la BD québécoise dans l'espace médiatique à partir des années 1990, mettant en lumière différents exemples de ce développement et les échanges constants avec l'Europe qui sous-tendent cette visibilité nouvelle.

Mots clés : Bande dessinée – Québec – Médias – Histoire culturelle – Édition

Remarque liminaire : Le champ de mon étude est la bande dessinée québécoise, mais se réfère à la BD dans sa globalité. Si elle trouve sa source dans de nombreux travaux plastiques et narratifs au fil des siècles, nous rejoignons la définition contemporaine qui veut qu'elle ait été inventée et conceptualisée par le Suisse Töpffer au début du XIX^e siècle : de la narration séquentielle en images, fixes et pensées pour être reproduites. Cette définition est régulièrement questionnée et il existe tout un champ de bande dessinée ne répondant pas à ce cadre ancien, mais il reste la référence générale si rien n'est précisé. Le contexte nord-américain du Québec induit parfois l'utilisation du terme comics, à entendre comme la BD américaine, et notamment un format de publication bien distinct du modèle franco-belge classique (album cartonné de 48 pages au format 24×32 cm), celui du *comic-book* (fascicule broché de 22 pages, d'un format 17×26 cm). Là aussi tous ces formats sont réinterrogés depuis quarante ans, ils restent des normes admises. Enfin, quand je parle de francophonie européenne je cherche bien à ne pas limiter à la France, et donc à y joindre la Belgique et Suisse francophone.

Ma rencontre avec la bande dessinée québécoise (BDQ) coïncide avec mon apprentissage de l'Internet, alors qu'à l'adolescence je découvrais nombre de forums et sites de création où des francophones du monde entier se retrouvaient pour publier des travaux. Cette époque, que l'on peut situer vers 2003-2004, correspond à un développement de plus en plus massif des échanges sur le web, notamment avec des systèmes simplifiés de publications d'images en ligne. Se développaient alors les « Blogs BD », qui ne nécessitent aucune compétence particulière en codage ou en webdesign, abreuvant l'adolescent que j'étais de productions inconnues. Alors unilingue, je découvrais par ce biais un territoire francophone jusqu'alors insoupçonné, le Québec.

Je recevais à l'origine ces créations comme n'importe quelle autre, avant que des traits particuliers n'attisent ma curiosité. Il s'agit bien sûr des spécificités linguistiques, mais aussi de l'heure à laquelle les correspondants, contactés pour contribuer à mes fanzines¹, répondaient. Cette découverte d'une création riche, mais largement inconnue en France, m'a amené à écrire des articles sur la BDQ pour diverses revues et sites (RANNOU 2010). En dehors de quelques noms célèbres comme Julie Doucet, ils obtenaient toujours un accueil surpris des lecteurs européens, donnant à croire le sujet était nouveau. Or il existe non seulement des BDQ depuis plus d'un siècle, mais des critiques, articles et ouvrages sur le sujet depuis plus de quarante ans. Mon projet de doctorat est né de mon étonnement face à cette méconnaissance.

En 2005, Francine Bordeleau écrit dans *Lettres québécoises* « Le milieu québécois de la bulle est en pleine effervescence. Trois signes qui ne trompent pas : la professionnalisation de la structure éditoriale, l'apparition de nouveaux auteurs solides et une reconnaissance à l'étranger » (BORDELEAU 2005, 13). Si chacun de ces trois points a une existence avant le XXI^e siècle,

Bordeleau pointe avec justesse une possibilité pour le marché d'exister pleinement. Quinze ans plus

¹ Contraction de *fanatic-magazine* et désignant à l'origine des magazines amateurs rendant hommage à un sujet ou un artiste, souvent ignoré de la critique installée, le terme désigne désormais une production sur n'importe quel sujet qui est imprimé à plusieurs exemplaires sans visée professionnelle et hors des circuits de distribution classique. Le milieu du fanzine est appelé fanzinat ou *fandom*. L'auteur de l'article est éditeur et auteur de fanzines depuis son adolescence.

tard, des auteurs québécois obtiennent de grands succès en France, parfois sans que les lecteurs ne connaissent leur nationalité, et il existe un nombre croissant de partenariats entre la France et le Québec dans le domaine de la BD (festivals, coéditions, éditeurs québécois distribués en Europe, etc.). La BDQ est en effet plus visible que jamais, en Europe, mais aussi sur son propre territoire où elle a longtemps subi la double concurrence des bandes dessinées européennes et étasuniennes. Cette visibilité reste fragile, et la BDQ doit constamment lutter pour exister au sein du marché de la production occidentale francophone.

Mon projet de thèse porte sur les circulations entre la BDQ et l'Europe francophone et se propose d'observer ces tensions, en se concentrant sur les liens, échanges et interactions entre ces deux zones. Il s'agit ainsi d'éclairer la situation actuelle, d'établir combien elle a été préparée par des pionniers, souvent oubliés, et de mettre à jour les circulations nombreuses d'un continent à l'autre, ce dès le début du XX^e siècle.

Pour ce faire, outre un appui sur l'historiographie de la BDQ, ma recherche s'appuiera sur les travaux dressant l'histoire de l'édition et de la presse québécoise, qui dénotent déjà de nombreux transferts culturels et circulations transcontinentales d'imprimés, parfois de manière massive. Cette histoire m'est malheureusement encore méconnue mais viendra enrichir fortement ma réflexion. Par ailleurs il apparaît nécessaire d'analyser ce corpus massif avec des clefs proposées par la sociologie de la culture, et notamment certains concepts centraux pour ma recherche comme l'« affirmation » ou les « transferts culturels », à entendre selon la définition de Michel Espagne écrivant « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser, et le terme ne se réduit en aucun cas à la question mal circonscrite et très banale des échanges culturels. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu. » (ESPAGNE, 2013)

Cet article propose d'observer le champ de cette recherche naissante. Pour cela, il faut d'abord établir un historique de la BDQ, puis un état des lieux des travaux antérieurs sur la BDQ, qui témoigne déjà d'échanges entre le Québec et l'Europe à ce sujet. Enfin, la dernière section tâchera

de dresser les premières observations et pistes à suivre dans les années à venir, illustrant l'intérêt de l'angle choisi dans cette recherche.

La bande dessinée québécoise : une existence ancienne

Lorsque l'on évoque la culture québécoise, une évidence émerge : le croisement de plusieurs influences, au carrefour de différentes histoires coloniales. La BD n'y coupe pas et s'inspire d'abord de la caricature anglo-saxonne : en 1849, la première revue d'humour dessinée du Québec s'appelle *Punch in Canada*, référence directe à son aînée britannique. Le dessin et la caricature se développent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Henri Julien (1852-1908) est le premier Québécois qui diffuse son travail hors de la Province, celui-ci se diffusant dans la presse anglophone américaine, mais aussi en Europe. Julien publie notamment dans l'importante revue parisienne *L'Illustration*, témoignant déjà du transfert de dessinateurs à travers les pays.

Durant la seconde moitié du siècle, certains caricaturistes se mettent à produire des dessins de plus en plus séquentiels, sans paroles mais se rapprochant de ce qui est désormais considéré comme de la BD. Parmi ces saynètes, « Lâchez-nous ! », publié dans *Le Canard* du 22 septembre 1883, souvent considéré comme le point de départ de la BDQ (VIAU 2014, 24). Si diverses BD paraissent ensuite dans les journaux, il s'agit toutefois de cas relativement isolés. *Pour un dîner de Noël*, publié par Raoul Barré dans *La Presse* le 20 décembre 1902, est la première BDQ dans un quotidien à grand tirage. Comme un certain nombre d'artistes canadiens, Barré a été formé à Paris. Inscrit à différents cours au sein de l'Académie Julian de 1896 à 1900 (MONTIÈGE 2011, 243), il découvre est au contact de peintures et dessins de presse de ses contemporains. Dans cet environnement culturel, il est probable qu'il ait aussi été au contact de bandes dessinées, déjà présentes dans les journaux d'illustrations. Si cela reste une hypothèse, son séjour témoigne de l'indéniable dialogue entre les deux continents, un principe régulièrement observé dans les Beaux-Arts ou la littérature, les transferts culturels étant nombreux chez les artistes canadiens.

L'événement majeur de cette période reste l'arrivée de *Timothée* dans *La Patrie*, sous la plume d'Albéric Bourgeois, le 30 janvier 1904. L'importance est double : d'abord parce que le personnage sera continué durant plusieurs années, en faisant une série au long cours, mais, surtout, parce que l'auteur, formé aux États-Unis, en rapporte l'usage de la bulle, déjà normalisé plus au sud. La bulle de parole existait déjà dans quelques dessins isolés, mais en faire l'outil unique du dialogue et un élément central du récit est une première en français, plus de vingt ans avant qu'Alain Saint-Ogan ne la popularise en France avec *Zig et Puce*. Cela fait dire à Mira Falardeau que « [l]a BD française est née au Québec en 1904 » (2000), assertion sans doute un peu trop enthousiaste et vision de la BD restreinte au phylactère, mais qui ne réduit pas l'intérêt réel de cette création de Bourgeois. Pendant cinq ans, les journaux québécois se mettent à publier des bandes dessinées d'auteurs locaux ou étrangers, tel Théophile Busnel, né en Normandie en 1843. Arrivé à Montréal en 1904, il n'y reste que quatre ans avant de s'installer définitivement en Bretagne. Durant ces quatre années, il se lie d'amitié avec Bourgeois et reprend *Timothée*, devenant l'un des auteurs québécois les plus lus, même si par la suite on le désigne comme breton plutôt que canadien-français (DANAUX 2018). Cet élan créatif du début de siècle est stoppé net un an plus tard par l'arrivée des *comics-strips* étasuniens, aux tarifs particulièrement attractifs et qu'il ne reste qu'à traduire. Dans ce contexte, publier des auteurs québécois s'apparenterait alors un acte militant, ce qui n'est guère dans les préoccupations de l'époque.

Une période creuse de plusieurs décennies s'amorce. Il existe des exceptions, comme les hagiographiques catholiques de la Société Saint-Jean-Baptiste ou les séries produites par L'Association Catholique des Voyageurs de Commerce de Trois-Rivières. Celles-ci, souvent des adaptations de romans moraux, sont ensuite fournies à différents journaux qui indiquent le nom de la société. On peut imaginer que ces petits éditeurs, très ancrés au Québec, veulent pouvoir maîtriser leurs récits et les rendre le plus proche possible de leur lectorat. Par ailleurs, les éditions Fides publient le magazine *Hérauts* à partir de 1944. D'abord quasi uniquement composé de traductions, il s'ouvre largement à la BDQ dès 1957 et obtient, après fusion avec des magazines très bien

implantés dans les écoles, un tirage régulier dépassant les 70 000 exemplaires après un premier numéro tiré à 100 000 exemplaires (MICHON 1998). Ici aussi, soulignons que l'auteur majeur du magazine, Maurice Petitdidier, est français et retourne vivre en France dès les années 1960.

Autre exception : *Onésime*, série d'Albert Chartier publiée de 1943 à 2002 dans le *Bulletin des Agriculteurs du Québec*. Très lue, cette revue professionnelle accueillera plus de 600 planches de ce héros ordinaire et reste durant plusieurs décennies une des seules créations locales d'un niveau équivalent aux magazines européens. Chartier est d'ailleurs durant des années un des seuls auteurs à pouvoir en vivre, alors que la série ne quitte pas le Québec, en dehors de quelques fanzines. De récents travaux d'amateurs, notamment sur les réseaux sociaux et via un wiki foisonnant (ENCYCLOPÉDIE 2020), permettent de découvrir quelques autres séries en dehors de la presse religieuse et d'*Onésime*. Par exemple, *La Mère Jasette*, que H. Christin publie dans l'hebdomadaire *Le Petit Journal* de 1939 à 1951. Ces séries restent toutefois marginales, comme le révèle un inventaire réalisé par Yves Lacroix : entre 1930 et 1950, 301 bandes sont publiées dans cinq grands journaux québécois ; parmi elles 256 sont étasunienne et 27 françaises. Seules 18 proviennent du Canada, dont 16 du Québec (LACROIX 1982).

En 1968, alors que les principaux magazines de BD et albums franco-belges – *Pif Gadget*, *Spirou*, *Tintin*, *Pilote*... – arrivent au Québec et marquent la production locale, la vague contre-culturelle mondiale touche également la Province, qui est déjà en pleine mutation après la « Révolution tranquille ». Aux côtés de cette vague contestataire apparaît également un renouveau national, entraînant une fierté à défendre la production francophone après la « Grande noirceur »². La tête chercheuse de ce renouveau est le groupe Chiendent, mené par le poète Claude Haffely et des plasticiens contemporains. Ils tentent de monter un groupement à l'américaine (*syndicate*) pour placer ses bandes dans la presse québécoise. Malgré quelques parutions, le contenu radical

2 La Grande Noirceur (1944-1959) et la Révolution tranquille (1960-1966) sont deux périodes historiques concernant l'évolution de la société québécoise. La première recouvre le second mandat du premier ministre Maurice Duplessis, et une vision politique marquée par le conservatisme social et religieux, dans lequel le Québec semble s'enfermer dans une existence passéiste et refusant le progrès. Par opposition, la Révolution tranquille correspond aux mandats du libéral Jean Lesage qui marque l'entrée dans un progrès heureux, avec notamment des réformes majeures comme la nationalisation des compagnies d'électricités ou la refonte du système éducatif.

désarçonne et les auteurs se consacrent à d'autres formes d'art, tout en marquant durablement les lecteurs qui les croisent (LEMAY 2010). Ce principe de coopératives d'auteurs proposant leurs strips aux journaux est repris par Jacques Hurtubise et Tibo qui créent « Les Petits Dessins » en 1972 et tentent ainsi de développer la BDQ à travers la presse régionale. La montée du nationalisme québécois et la création du *Journal* par la direction du Parti québécois serviront un temps leurs desseins, puisqu'il est inenvisageable que les nationalistes publient de la BD importée ! S'appuyant sur la coopérative, *Le Journal* publie plusieurs BD mais, pour des raisons financières, il réduit rapidement la voilure et se concentre sur les quelques strips les plus appréciés (*Jaunes d'œufs* de Bernard Tanguay ou le *Sombre vilain* de Zyx). Un souffle est tout de même lancé et *Le Devoir* publie à son tour une page de BDQ (VIAU 2014, 284-291).

De nombreux fanzines sont également développés, comme *l'Hydrocéphale illustré*, *Ma(r)de in Kébec* ou *Kébec Poudigne*, qui fusionnent pour créer les éditions de L'Hydrocéphale Entêté et publient *Les Aventures de Capitaine Kébec*, de Pierre Fournier. Ce *comic book*³ à bas prix obtient un énorme succès et est largement repris dans la culture populaire, jusqu'à être davantage connu comme icône culturelle que pour le récit dessiné. On retrouve ainsi le Capitaine en illustration de la plupart des articles de presse parlant de la BDQ, ce qui lui assure une large visibilité. Les échecs éditoriaux sont cependant nombreux, comme l'ambitieux mensuel *L'Écran*, de qualité professionnelle, lancé en juin 1974 et qui ne connaît que quatre numéros. C'est *Croc*, magazine d'humour inspiré de *Mad* et *Pilote*, publié octobre 1979, qui est le premier vrai succès de la BDQ. Une conjoncture particulière le permet :

Il n'est un secret pour personne que grâce à l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois, le projet du journal *Croc* a disposé d'une subvention générale qui a réellement permis le lancement de qualité plus que raisonnable, professionnelle et très compétitive.
(PRIVAT 1982, 44)

3 Le *comic book* est un format aisément reconnaissable lié à la production étasunienne (format plus étroit que les revues françaises, couverture souple, reliure brochée...), particulièrement identifiée désormais au genre super-héroïque (même s'il ne s'y limite pas). *Capitaine Kébec* reprend volontairement ces codes dans une satire assumée.

Une subvention initiale de 80 000 \$ assure au journal des fondations solides. Mais ce n'est pas la première revue aidée par le gouvernement, très proactif en ce domaine, et c'est surtout parce que le journal se vend bien qu'il se maintient. 189 numéros paraissent, jusqu'en 1995, publiant les premiers travaux d'auteurs majeurs comme Fournier & Godbout (*Michel Risque*) ou Jean-Paul Eid. Il ne s'agit pas uniquement d'une revue de BD, mais aussi d'humour et d'actualités. Ses ventes à plus de 50 000 exemplaires permettent une vague de professionnalisation des auteurs BD et installe l'idée qu'une BDQ solidement implantée est possible. Sur son modèle, de nombreuses expérimentations sont publiées, sur des sujets très variés. Une revue concurrente, *Safarir*, est aussi créée et vivra jusqu'au milieu des années 2000. Là aussi le magazine ne se centre pas seulement sur la BD, mais plus largement sur l'humour, notamment dessiné. *Safarir* est un des rares exemples de revue québécoise qui tente de percer le marché européen, puis étatsunien, avec des publications spécifiques, mais l'échec est patent dans les deux cas.

Les années 1980 sont aussi les années à partir desquelles les auteurs québécois tentent de percer le marché européen francophone par des rééditions ou des coéditions d'albums déjà parus au Québec (VIAU 2008, 34), comme *Atlantic City* de Loth et Pierre Montour, publié en 1981 au Québec par Declez, puis en 1982 en France par Les Humanoïdes associés. Salué comme un succès québécois et porteur de grands espoirs, le livre ne connaît cependant pas de suite et est un échec en France. Même au Québec, s'il s'est bien vendu, le scénariste rappelle quelques réalités crues dans une réponse à une critique publiée en 1982 :

En date du 15 octobre 1981, le « best-seller » *Atlantic City* nous avait rapporté 833 \$
[...] Si je souligne cet état de fait, qui n'est pas unique pour les auteurs de BD du Québec, loin de là, ce n'est pas tant pour tenter d'attirer une certaine sympathie, que pour désamorcer les rêves qu'aurait pu engendrer chez certains qui voudraient se lancer dans la BD ton utilisation du mot « grisé ». (MONTOUR 1982, 46-48)

Si le constat est amer, il rejoint celui d'un Jacques Hurtubise qui conclut un long texte acerbe sur la situation de la BDQ et sa carrière d'auteur par « Si c'était à refaire, je serais plombier... peut-être

pompier. » (HURTUBISE 1977, 45). Les années 1980, souvent décrites comme des années terribles pour la création artistique dans la BD européenne, ne sont guère plus folichonnes au Québec. Toutefois, comme en Europe, le vide relatif de la production *mainstream* cache de stimulantes apparitions dans le milieu du fanzinat et de la presse alternative. C'est dans sa seconde moitié qu'apparaît Julie Doucet et son fanzine *Dirty Plotte*. Elle sera longtemps la plus célèbre représentante du 9^e art québécois (c'est-à-dire ?) hors de ses frontières. Avec ses récits autobiographiques, de rêves, ou ses fantasmes dessinés portés par un dessin parfois perçu comme *trash*, Julie Doucet s'impose rapidement comme une pionnière de la BD *underground* francophone. Elle est publiée en France dès les débuts de L'Association, maison d'édition incontournable du renouveau des années 1990, et, en anglais, par l'éditeur montréalais anglophone Drawn et Quaterly, qui lui offre un *comic book* pour lequel elle reçoit le prix *Harvey Best New Talent* en 1991. D'autres auteurs voient leur carrière débiter dans les années 1980, dans des fanzines et recueils divers (*Cocktail*, *Tchiize*, *Iceberg*, *Krypton*, etc.) : Siris, Obom, Henriette Valium, Rémy Simard, Sylvie Rancourt... Autant de noms qui seront majeurs pour la scène alternative québécoise dans les années qui suivront. Néanmoins, ils seront rendus quelque peu invisibles hors des frontières par la présence de Doucet, qui reste, durant des décennies et même après avoir annoncé son arrêt de la BD en 2006, perçue comme « LA » dessinatrice alternative québécoise, comme s'il ne pouvait en exister qu'une. Ce statut est encore confirmé par sa présence en couverture du *Lettres québécoises* de mars 2021, avec un collage qui témoigne de son aura dans le monde culturel québécois.

Le champ de la BDQ présente une volonté d'affirmation claire à plusieurs reprises au cours du XX^e siècle, notamment dans sa sphère alternative. Cela ne doit pas cacher qu'il existe des séries plus grand public reprenant tous les codes de la BD franco-belge, en l'inscrivant dans un décor local, comme le proto-Astérix et très populaire *Bojoul*, de J. Guilemay, créant au sein même de la BDQ deux espaces qui ne dialoguent pas du tout. Les circulations devenant de plus en plus massives au fil des années, nous cessons cet historique à la fin des années 1980, et reprendrons à cette période en troisième partie après nous être penché sur le discours sur la BDQ et son évolution. Car, si

l'affirmation de la scène québécoise par la création est régulière (c'est-à-dire ?), elle s'accompagne à partir des années 1970 d'articles, voire professions de foi, visant à mettre en valeur la BDQ et à la faire exister en tant qu'objet. C'est l'histoire, la résonance et le sens de ce travail critique et historique que nous allons maintenant aborder.

La bande dessinée québécoise : un objet d'étude depuis les années 1970

En 1987 le critique Jacques Samson titre un article « Québec : une B.D. sans histoire » (SAMSON 1987, 182-184), soulignant l'absence d'une connaissance de leur patrimoine par les habitants de la Province. Sévère, le constat est polémique, mais a aussi une vocation d'alerte. Publié dans une revue française (laquelle ?) faisant le bilan de l'année dans le milieu, le texte positionne le Québec comme un espace à découvrir, que ce soit par les Européens ou ses propres habitants. Avec ce cri du cœur, Samson tente d'attirer les regards sur une création qu'il défend depuis plusieurs années ; il n'ignore cependant pas qu'une approche critique de la production québécoise existe, et ce depuis une quinzaine d'année.

La critique de BD et la réflexion universitaire qui lui est liée naît dans l'espace francophone dans les années 1960, avec notamment la création du fanzine d'étude *Giff-Wiff* en 1952, la publication de *Bande dessinée et Culture* par la chercheuse et féministe majeure Évelyne Sullerot en 1965 ou la tenue de congrès à Lucques (Italie) dans la même période. Les programmes de ces congrès indiquent que tout y était fait pour légitimer la BD et l'observer avec des grilles d'analyses scientifiques, même si elle n'avait pas encore droit de cité à l'université (ZAND 1966). La chose évoluera, certains textes attribuent à Sullerot un cours sur la BD lorsqu'elle enseigne à l'Institut français de presse (1963-1968). De manière plus certaine, Pierre Couperie entame un cours à l'École des hautes études en sciences sociales à partir de 1978-79, tandis qu'au Québec, Richard Langlois fait certifier dès 1973 un cours sur la BD au Cégep de Sherbrooke.

Si la recherche sur la BD émerge et va progresser au fil des décennies, celle portant sur la scène québécoise reste plus timide. Ainsi, le cours de Langlois s'attarde d'abord avant tout sur les grandes

séries étatsuniennes et européennes, avec de longs passages sur Tintin (BÉDÉNAUTE 2010). Son approche évolue cependant avec la scène locale, qu'il défend fortement au fil des ans. Ce n'est pas surprenant, car 1973 est aussi une année d'affirmation pour la BDQ. Le 30 juillet, un article de *La Presse*, quotidien historique de la Province, affirme que « La bande dessinée québécoise entend concurrencer les Américains », avec illustration du *Capitaine Kébec* de Pierre Fournier à l'appui. De façon plus surprenante, l'historien français Gérard Blanchard, auteur d'une histoire de la BD publiée chez Marabout en 1969 qui obtient un très grand succès, publie dans *Communication et langages* n° 19 (1973, 47-62) ce qui peut être considéré comme le premier texte universitaire sur la BD québécoise. « Les Bandes dessinées québécoises » n'annonce rien de moins que la naissance réelle de la production québécoise, embrassant une vision d'affirmation identitaire accompagnant la Révolution tranquille. Si le texte n'a *a priori* qu'un écho limité, Blanchard consacre un chapitre spécifique à la BDQ dans un ouvrage paru l'année suivante (en France ou au Québec ?) (BLANCHARD 1974). Michel Viau, spécialiste de la BDQ ayant rédigé plusieurs ouvrages spécialisés, indique dans un échange personnel (janvier 2021) : « J'ai appris l'existence de la BDQ dans son *Histoire de la bande dessinée*. » Il s'agit là d'un témoignage paradoxal et pourtant très illustratif d'un Québécois passionné de BD, apprenant l'existence d'une scène nationale par un chemin d'aller-retour avec la France.

L'année 1974 est aussi celle où Mario Beaulac, qui deviendra professeur de BD à l'École Multidisciplinaire de l'Image (ÉMI) quand elle ouvrira, soutient un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal nommé *Bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, sans doute le premier travail universitaire directement consacré à la BDQ. La seconde moitié des années 1970 comporte de nombreux témoignages de ce début de critique et de cet intérêt pour l'histoire de la BDQ. L'un des plus importants est la parution d'un copieux quadruple numéro (46-47-48-49) de la revue littéraire d'avant-garde *La Barre du Jour* intégralement consacré à « La Bande Dessinée Kébécoise », l'écriture du titre se voulant une référence à une orthographe issue d'une langue autochtone (CARPENTIER 1975). L'historienne

Mira Falardeau donne de nombreux autres exemples, comme une exposition entièrement dédiée à la BDQ au Musée d'Art contemporain de Montréal en 1976, acte d'institutionnalisation symbolique s'il en est :

À partir de 1975, une série d'événements chocs va propulser la BD sur les terrains de l'art officiel : un livre, un festival international parrainé par l'Université de Montréal, une exposition itinérante d'Angoulême à Paris pour s'acheminer vers le Musée d'Art contemporain. La presse suit cette montée, ébahie, elle interprète et s'emballe, annonce des lendemains merveilleux qui tardent à arriver. La critique spécialisée s'installe, son rôle d'animateur est fondamental. (FALARDEAU 1993, 48)

Une exploration de la BDQ par les Québécois a donc lieu dans les années 1970, avec fougue et enthousiasme. Mais la conclusion de Mira Falardeau, comme la déclaration de Samson en 1987, témoignent bien d'une difficulté à toucher le grand public. Les années 1980 verront pourtant nombre d'essais critiques, souvent portés par les noms déjà cités, mais aussi de régulières apparitions d'un discours sur la BDQ en France. Cette visibilité grandissante crée l'espoir d'atteindre le fameux marché tant fantasmé, mais aussi une reconnaissance plus large grâce à l'entrée de la BDQ dans des revues et travaux de références, ce qui la légitimerait auprès des amateurs et les critiques.

Richard Langlois, toujours professeur au CÉGEP de Sherbrooke, y accueille de plus en plus d'étudiants souhaitant faire de la BD, quand bien même son cours ne porte pas sur la pratique. Il les accompagne tout de même du mieux qu'il peut, notamment en organisant des expositions. En 1982, à l'initiative de Denis Privat, libraire d'Albi et collaborateur du fanzine *Haga*, il aide à monter une exposition sur la BDQ dans le sud de la France. Elle tourne durant deux ans entre Toulouse, Dreux, Saint-Étienne et Saint-Malo.

Jacques Samson est également très actif. Durant la décennie 1980, il co-organise plusieurs colloques sur la BD au Québec et emmène la première délégation officielle d'auteurs québécois à

Angoulême. Correspondant des prestigieux *Cahiers de la bande dessinée*, il entre même dans la rédaction de la revue et y évoque des auteurs alors complètement inconnus en France, leur conférant une portée presque mythologique. C'est notamment le cas de *Melody*, de Sylvie Rancourt, étonnante BD autobiographique autoéditée qu'il présente dans le n° 72 de novembre 1986. Alors que le rédacteur en chef Thierry Groensteen prépare un dossier sur l'autobiographie pour le numéro suivant, sa curiosité est piquée et il se fait envoyer les fascicules, puis lui consacre deux pleines pages dans le n° 73, saluant un « petit joyau d'art brut » totalement introuvable pour la grande majorité des lecteurs (GROENSTEEN 1987, 90-91). Il s'agit alors d'un des plus grands focus sur un auteur de BDQ au sein d'une revue spécialisée européenne. Le fait qu'il porte sur le récit de vie d'une strip-teaseuse dessinée assez maladroitement a certainement dû surprendre dans le milieu, mais la force indiscutable de cette série marque. Une décennie plus tard, en 1998, c'est notamment sur cet article que se fondera Patrick Gaumer pour faire entrer Sylvie Rancourt dans son *Larousse de la Bande dessinée*. Enfin, Samson publie deux rapports pour l'Association des Créateurs et des Intervenants sur la BD (ACIBD), en 1986 et 1991, dressant un état des lieux et faisant des recommandations au gouvernement. S'ils ne sont pas directement suivis d'effet, le simple fait qu'une association de ce type soit créée montre la volonté de sortir de l'ornière.

De son côté, Mira Falardeau continue d'affirmer sa place d'historienne, éditrice et commissaire d'exposition. Elle signe plusieurs articles puis, surtout, la première histoire de la BDQ, publiée en 1994 chez Boréal. Si *La Bande Dessinée au Québec* a plusieurs partis pris contestables et soulève des questions méthodologiques, non réglées dans la réédition de 2008 (RANNOU 2013), l'ouvrage a le mérite de poser une première histoire long-format sur le papier. Ces premiers travaux se nourrissent d'une exploration passionnée apportant des informations très utiles à tous les chercheurs s'intéressant au sujet. Ils resteront malheureusement peu nombreux.

Au rang des critiques qui s'imposeront dans les années suivantes, notons l'importance de l'apport de Patrick Gaumer qui, après avoir parlé d'auteurs québécois dans son dictionnaire de référence, va introduire une section spéciale sur le Québec dans sa troisième édition (GAUMER, 2004),

complétée lors de la révision de 2010 avec des chercheurs locaux, quelques nouveaux s'ajoutant à la liste.

L'année 1999 voit notamment la création de la section BD de l'ÉMI de Gatineau, où enseigne Mario Beaulac mais aussi Sylvain Lemay, qui a consacré son mémoire à la BDQ (il soutiendra une thèse sur le sujet onze ans plus tard) et signe des articles de recherche sur le sujet. Cette même année paraît le premier ouvrage de Michel Viau, un répertoire commenté de BDQ à vocation exhaustive (VIAU 1999). Si la mise à jour d'un tel ouvrage est un travail de Sisyphe, son auteur s'affirme comme un historien de premier plan, doté d'une expertise et d'une collection incomparables, qui l'amènent à travailler aussi bien pour des fanzines que pour le gouvernement du Canada, tout en publiant régulièrement des ouvrages. Enfin, 1999 est aussi l'année de création des Bédéllys, prix visant à promouvoir la création québécoise créé par Promo 9e art. Si l'association est désormais dissoute, les prix ont été repris par le Festival de BD de Montréal, qui les remet chaque année. Ils rejoignent les « Bédéis causa », série de prix lancé par le Festival de la BD francophone de Québec lors de sa création en 1988. Ces prix s'avèrent des outils de promotions médiatiquement efficaces pour mettre en valeur la production québécoise et font des festivals des outils stratégiques d'affirmation et de légitimation de la BDQ.

Comme pour la création, dont nous avons arrêté le récit avant la période contemporaine, il est complexe de tenter de développer l'histoire du discours sur la BDQ de manière autonome. Plus encore que la création, ce dernier a très tôt circulé entre l'Europe et le Québec, les critiques québécois cherchant par tous moyens à défendre et faire connaître ce qu'ils avaient sous les yeux. C'est ce constat qui pousse à appliquer une vision transversale centrée sur les circulations multiples, souvent en forme d'aller-retour, qui traversent la BDQ. Sans revenir sur les exemples déjà cités, la dernière partie de cette recherche va tenter d'esquisser cette observation transversale pour lire la BDQ à partir des années 1990. Il s'agit ici avant tout de pistes, qui constituent les bases d'un doctorat débuté cette année.

Les vingt dernières années de la BDQ : une explosion multipliant les croisements

Aucune recherche ne s'est spécifiquement intéressée aux échanges entre les deux zones géographiques dans le domaine de la BD. Pourtant, comme l'on peut déjà le constater en filigrane dans les parties précédentes, lorsque l'on dépouille la littérature suscitée, le sujet est sur toutes les lèvres. En 1975, Pierre Dupras se plaint d'être le seul auteur à avoir une page dans les journaux, fustigeant les « USA surtout... et l'Europe » et concluant « C'est du colonialisme culturel. Comment voulez-vous que nous progressions ? C'est en dessinant qu'on devient dessinateur et la place, notre place, est prise par d'autres. » (CARPENTIER 1971, 131). Deux ans plus tard, Jacques Hurtubise écrit :

Ce qu'il faut, en fait, c'est arriver à déboucher sur les marchés plus vastes qu'offrent l'Europe et les États-Unis. Se limiter au Québec, cela veut dire l'étouffement et que la BD demeurera toujours un passe-temps chez nous. (HURTUBISE 1977, 41-45)

C'est un discours assez proche du constat de Francine Bordeleau, appuyé par l'auteur et éditeur, par ailleurs ex-libraire et ayant donc un regard assez circulaire, Jimmy Beaulieu en 2005 :

Autant La Pastèque que [l]es 400 coups, les deux principaux éditeurs québécois de BD, s'emploient à instaurer des liens avec l'Europe, à tout le moins avec les petites maisons indépendantes et dynamiques, cherchent à exporter leurs auteurs, et se congratulent lorsqu'ils y parviennent. Vieux réflexe de colonisé ? « Au Québec, sauf exception, on peut espérer vendre 500 exemplaires, peut-être 1000. Alors on a épouvantablement besoin du marché français. » dit M. Beaulieu. (BORDELEAU 2005, 13)

La France est certes un marché bien plus grand que le Québec. L'arithmétique démographique est simple, d'autant que le marché « français » est élargi à celui de l'Europe francophone (Suisse et Belgique) de manière indistincte. Les 8,5 millions de Québécois paraissent donc bien plus dépendants d'un marché potentiel que ce dernier ne pourrait être interdépendant. Le rêve européen n'est pas neuf puisque la revue catholique *Hérault*, évoquée dans notre historique, a réalisé une

tentative d'exportation en Europe de 1949 à 1952, sans succès. Par ailleurs il est certain que le succès (ou du moins la reconnaissance) d'une Julie Doucet s'appuie sur sa publication par des éditeurs non-qubécois, principalement L'Association, y compris anglophones, même si un de ses éditeurs anglophones principaux est montréalais. Un auteur comme Guy Delisle, qui obtient un très grand succès avec *Shenzen* (2000) et *Pyongyang* (2003), publiés eux-aussi à L'Association, ne laisse dans ses bandes dessinées guère de signes particulièrement distinctifs et une grande partie de ses lecteurs ignorent sa nationalité⁴. La circulation entre les deux espaces de création n'est-elle cependant envisageable que sous les angles, assez négatifs, de l'envahisseur européen ou du marché rêvé pour obtenir une rentabilité financière ?

Économiquement la chose est sans doute incontestable, quand bien même il existe des séries quasi ignorées sous nos latitudes qui obtiennent un énorme succès au Québec. Si *L'Agent Jean* est diffusé en Europe, son auteur, Alex A., est quasiment inconnu en France. Pourtant, en 2016 ses douze albums alors parus occupaient les douze premières places des ventes de BD au Québec (GLADEL 2017). Un arbre qui cache la forêt ? Sans doute, mais les années 1990 sont très stimulantes pour la BDQ. Même si le marché reste très contraint, un tissu plus solide se dessine. Un certain nombre d'auteurs commencent à pouvoir vivre de la BD, dont une bonne part ont débuté dans des fanzines et voient leur carrière professionnelle se développer (Pascal Girard, Benoît Joly, Luc Giard...). En parallèle des structures éditoriales fortes sont fondées, comme La Pastèque en 1998 ou Mécanique générale en 2001, et des libraires spécialisés commencent à essaimer dans les grandes villes, au-delà de quelques boutiques mythiques. Des signes sensibles d'autonomisation ont lieu, ayant tous l'intérêt de créer des liens avec le continent européen, mais avec d'autres aspects que l'unique « grand marché ».

Notons d'abord un dynamisme éditorial, avec de très nombreuses structures se créant sur le territoire, souvent portées par des auteurs de BD (Front froid, Studio Lounak, TRIP...). La création de la revue *Planches* en 2014 par des Françaises émigrées au Québec témoigne des ponts que

⁴ Un aspect qui changera peut-être avec *Chroniques de jeunesse* (Delcourt, 2021), qui vient de paraître et dans lequel l'auteur raconte sa vie de jeune adulte à Québec.

j'étudie. Fondée avec la volonté de faire découvrir les auteurs locaux, sans restrictions de genres, la revue a un peu évolué depuis mais garde une grande majorité d'auteurs québécois et s'est installée dans le décor. En 2008 les éditions Glénat lancent une collection « Glénat Québec », dédiée aux auteurs québécois. La collection sort peu de titres par an, dont des collectifs, avec une vocation assumée de tête chercheuse, entre positionnement sur un vivier d'auteurs peu exploité et placement sur un marché à encore plus conquérir. La Pastèque, qui fait désormais figure de gros éditeur, est largement distribué en Europe. Pow Pow, maison d'édition créée en 2010 et portée à bout de bras par l'auteur Luc Bossé, est passé d'une structure relativement artisanale à une maison d'édition reconnue, publie quelques titres par an, mais avec une visibilité notable. Pow Pow a également pris le parti d'être distribuée en Europe et se charge de traduire et publier en anglais certains de ses titres pour toucher le marché anglophone, tout en assurant l'édition québécoise de certains titres européens (des Lewis Trondheim ou David B. publiés par L'Association). Notons enfin la création en mars 2020 de l'agence de Mauvaise Herbe, spécialisée dans la communication des auteurs. Cette structure, qui travaille avec Pow Pow et de nombreux autres éditeurs québécois, a été créée par Élisabeth Tielemans. Française émigrée à Montréal durant plusieurs années, elle a longtemps travaillé pour les 400 coups puis La Pastèque, qu'elle a représentés en France auprès de la presse et des libraires. Son agence s'est constituée avec l'objectif précis de permettre à des éditeurs québécois (même si quelques éditeurs français emploient aussi ses services) de se faire connaître auprès du public français, notamment auprès des professionnels et médiateurs. Si l'expérience est encore jeune, elle a reçu un certain enthousiasme des éditeurs attirés par une expertise réelle sur les deux cultures.

Autre fait majeur des années 2000 : l'apparition d'une véritable politique patrimoniale. En 2006, les éditions de La Pastèque ont lancé une publication d'intégrale de Michel Risque, série de *Croc* réalisée par Réal Godbout et Pierre Fournier. L'éditeur poursuit l'année suivante avec *Red Ketchup*, autre série culte du duo, débutée dans *Titanic* et qui avait connu trois albums chez Dargaud en 1991-1994, attestant d'un intérêt du public européen sans réussir à réellement s'imposer. Les intégrales,

qui posent directement ces séries assez contemporaines comme un pan de patrimoine, leur donnent une autre dimension et les rééditions sont largement saluées des deux côtés de l'Atlantique. La Pastèque continue avec *Jérôme Bigras*, de Jean-Paul Eid, autre série marquante de *Croc* (2009) ou *Gilles de la Jungle* de Claude Cloutier (2014). La Pastèque s'impose comme le fer de lance de cette revendication d'un patrimoine québécois redevenant accessible et met un point d'honneur à publier en parallèle les nouveaux albums des auteurs remis sur le devant de la scène quand ils dessinent encore. Un autre tome de *Jérôme Bigras* (2011) voit ainsi le jour, Réal Godbout publie une adaptation de *L'Amérique* de Kafka (2013) et l'auteur *underground* Siris voit sa somme autobiographique *Vogue la valise* (2010-2018) être publiée intégralement sans qu'une autre de ses œuvres ait été rééditée. Après avoir consacré leurs premières années à la découverte de jeunes auteurs, parfois issus du fanzinat des années 1980 et avec donc déjà un certain nombre d'années de métier derrière eux, Mécanique générale et Pow Pow semblent aller dans la même direction. Le premier réédite Albert Chartier dès 2009 (*Une piquante petite brunette*) tandis que le second s'ouvre à des auteurs très présents dans les années 1980-90 mais n'ayant jamais fait d'albums, comme Richard Suicide ou Blonk – qui avait totalement disparu des radars au milieu des années 1980. Enfin, un jeune éditeur comme Moelle graphique, créé au début des années 2010, s'attache à publier de nouveaux livres de Louis Rémillard, auteur et éditeur de nombreux fanzines à Québec depuis les années 1970, voire un album directement patrimonial comme Bouboule, série de gags publiée par Chartier en 1936-37 dans *La Patrie*. Comme les autres éditeurs, si cette appétence patrimoniale est notable, il est notamment remarquable que tous allient cette redécouverte à la remise en avant d'auteurs des années 1980 dans leurs productions contemporaines et à la publication d'auteurs dont la carrière a débuté dans les années 2000 (Sophie Bédard, Francis Desharnais Cathon, Iris, etc.). Ces croisements poussent évidemment les catalogues hors des simples regards de spécialistes de la BD et permettent de diffuser ce patrimoine à des cercles moins restreints. Il semble donc que plus de trente ans après la déclaration un peu désespérée de Jacques Samson il soit enfin contredit : non seulement la BDQ a une histoire, mais elle s'attache à la faire connaître.

Autre facteur de reconnaissance de la BDQ hors de ses frontières, les prix sont un élément médiatique central. Si les Bédéllys et Bédéis Causa permettent une réelle visibilité à l'intérieur de la Province, ils ont un écho très faible en dehors. La nomination de certaines BDQ à des prix anglophones a pu avoir un effet plus net, comme le prix Harvey déjà évoqué pour Julie Doucet. Les Joe Shuster Award, créés en 2005 pour être les grands prix de la BD au Canada, récompensent aussi régulièrement des auteurs québécois, le prix étant officiellement bilingue. Conformément à la réalité démographique, une majorité des auteurs récompensés restent anglophones. Ce constat varie cependant selon les sections. Ainsi le Prix Dragon (Shuster Award de la BD jeunesse) a été remis à quatre reprises à une BD québécoise francophone en dix ans. Quant au prix de la meilleure maison d'édition, qui a cessé d'exister après sept ans, il a été remis à six reprises à un éditeur montréalais : les anglophones Draw & Quarterly en 2006, 2007 et 2008 puis Les 400 coups, La Pastèque et Mécanique générale. Assurément, cela témoignait d'une forte reconnaissance ou capacité à se faire connaître de la part des éditeurs de l'île. Mais les prix qui conservent le plus d'aura restent ceux d'Angoulême, festival se revendiquant international mais ne récompensant que des œuvres de langue française. Si des titres québécois s'étaient déjà retrouvés en sélection, c'est Michel Rabagliati qui reçoit le premier prix officiel du FIBD en 2010. Le Fauve du public est décerné à *Paul à Québec*, à la surprise générale, le livre n'étant même pas encore disponible en France, ce qui lance une polémique. Le règlement change ensuite et un album doit depuis être disponible en France pour être récompensé et pas uniquement être sorti l'année précédente en français. Ce choix apparaît dommageable pour un salon qui se veut international et qui s'interdit pourtant de récompenser la francophonie dans son ensemble. D'autant que contrairement à certaines séries, l'aspect québécois de l'album était difficile à rater entre son titre, son décor, son vocabulaire ou ses références à René Lévesque, Premier Ministre iconique des années 1970-80. L'auteur ou l'éditeur n'étaient pas présents au salon lors de la remise, car ils n'imaginaient pas pouvoir être récompensés, et organiseront une tournée française lors de la sortie effective, tournée largement couverte par les médias québécois et qui sera une étape majeure de l'inscription de la BDQ dans les manchettes des

journaux. *Paul*, série qui avait déjà un petit public, devient incontournable. L'auteur est revenu à plusieurs reprises sur cet effet en deux temps du prix angoumoisain :

Pour le Québec, je crois que mon petit succès a encouragé les médias à parler davantage de BD et aussi sans doute que cela a encouragé plus de nouveaux jeunes auteurs à s'y mettre, ce qui est bien. Il est vrai que l'on parlait très peu de BD ici il y a une dizaine d'années. Suite au prix d'Angoulême, j'ai été invité à des émissions télé grand public très regardées, ce qui était impensable il y a trois ou quatre ans. Il s'est donc passé un peu pour moi ce que l'on appelle ici souvent, l'effet « Félix Leclerc ». Une fois revenu au Québec de sa tournée parisienne dans les années 50, il fut triomphalement accueilli ici et promu Grand Poète national. C'est un drôle de phénomène culturel qui se produit assez souvent ici, les québécois ne sont jamais tout à fait convaincus de leurs talents avant de recevoir l'aval de leurs « grands frères » comme les USA ou la France.

(BABELIO 2011)

Si l'on peut regretter cette modestie culturelle, le prix a donc un effet direct sur la BDQ, et pas seulement en Europe. Deux ans plus tard, c'est Guy Delisle qui remporte le Fauve d'Or, le prix le plus prestigieux du festival (excepté le grand prix de la carrière), remis par le jury officiel, contrairement au prix du Public. *Chroniques de Jérusalem* (Delcourt) est publié par un éditeur français mais l'auteur fait le tour des médias et dira à *La Presse* « Ce prix, c'est le *big one*. [...] C'est comme remporter un Oscar. » En 2014, c'est l'intégrale des 6 premiers comics *Melody* de Sylvie Rancourt qui est sélectionnée pour le Fauve Patrimoine. Si le pas le précieux sésame n'est pas remporté cette fois là, en quelques années la BDQ, jusqu'alors invisible à Angoulême, est projetée dans les plus hautes strates. Au sujet des prix, notons enfin qu'en 2015 l'Association des critiques de BD (ACBD) crée un prix spécifique décerné à un album québécois. Plus que son impact, encore assez mineur, il témoigne de la présence d'un groupe de critiques québécois assez nombreux pour se structurer en comité et présélectionner des titres.

Dernier point, si l'on observait déjà des croisements chez les auteurs de BD européens et canadiens, le phénomène se multiplie depuis des années. Si *Les Nombrils* (Delaf & Dubuc, Dupuis) obtient un succès énorme auprès des adolescents lecteurs de *Spirou*, la série a d'abord débuté dans *Safarir* en 2004. Lors de l'achat de la série, les éditions Dupuis proposent de réaliser une version québécoise et une version européenne, mais les auteurs préfèrent aller tout de suite vers un français international (DE BILLY 2016). Le décor reste celui des lycées américains et quelques graffitis peuvent souligner l'origine des auteurs, mais, pour le grand public, *Les Nombrils* sont aussi québécois que *Titeuf* est suisse. Comme le succès de *Paul*, qu'une série québécoise ait un tel succès dans le journal belge mythique a ouvert la voie à d'autres auteurs de la Province comme Pascal Colpron et Jocelyn Boisvert qui y publient *Mort et déterré* à partir de 2019. *Magasin général*, pourtant signé par deux Français émigrés au Québec dans les années 2000, Régis Loisel et Jean-Louis Tripp, est une des séries les plus québécoises aux yeux du grand public. Paradoxalement, quand des Québécois s'effacent de leurs productions, Loisel & Tripp ancrent leur chronique sociale dans le Québec du début du XX^e siècle, et font transcrire leur texte en français québécois par Jimmy Beaulieu. Un constat qui se trouble d'autant plus qu'après avoir débuté la série les deux auteurs ont acquis la nationalité canadienne, ce qui souligne encore la porosité de frontières administratives. En tous les cas, la série rencontre un grand succès sur les deux continents. Il existe plusieurs autres exemples d'auteurs québécois qui n'en ont pas forcément la naissance ou les papiers. Julie Delporte ou Mirion Malle, jeunes autrices de bandes dessinées marquantes ces dernières années, sont nées en France mais vivent et sont publiées au Québec. Contrairement aux suscités, elles ne placent aucun élément de type pittoresque ou identitaire dans leurs travaux, même si le décor est celui de leur quotidien. Elles sont pourtant pleinement implantées dans la BDQ et perçues comme québécoises ; leurs sélections à divers prix de la BDQ en témoignent, attestant d'une identité culturelle à la fois ouverte et en construction constante.

Conclusion

Alors qu'à peine une année de ce doctorat est entamée, les premières recherches – qui font certes suite à une exploration personnelle plus ancienne – sont enthousiasmantes. Le travail n'étant pas terminé, cet article n'a vocation à résoudre une grande énigme, mais plutôt à mettre en lumière et en perspective un champ méconnu. S'il n'y a sans doute pas de conclusions définitives à en tirer, il permet toutefois d'établir des relations circulaires très anciennes, mêlant enrichissement mutuel et volonté d'affirmation parfois contrariée. La mise en perspective permet d'entrevoir combien cette volonté a été portée par des pionniers en plusieurs époques, jusqu'à une reconnaissance médiatique relativement récente. Au-delà de cette piste, la richesse des archives, la masse d'informations et de documents, insoupçonnée lorsque j'ai débuté mon exploration, laisse à penser qu'il y a beaucoup de données à faire résonner et de travaux encore largement ignorés à mettre à jour.

Si l'indépendance et l'originalité de la BDQ sont certaines, il est plaisant de voir que dès l'origine ce sont des circulations et enrichissements mutuels qui portent aussi bien ses créations que son discours critique. Ces circulations sont logiquement tournées vers la France, avec ce que cela peut véhiculer de craintes et d'espoir (économiques comme de reconnaissance), mais elles existent aussi dans l'autre sens. Ainsi, un certain nombre d'acteurs français ont démarré ou relancé leurs carrières au Québec, et la BDQ gagne en force et en autonomie depuis une vingtaine d'années. Il conviendra d'interroger le sens de cette affirmation, ce qui a pu l'empêcher durant des années, et le rôle de ces allers-retours. Il sera également intéressant pencher sur l'impact de ces circulations bidirectionnelles sur le contenu des œuvres mais aussi sur leurs orientations éditoriales (construction de catalogues, maquettes, formats, etc.). Enfin, il paraît important de se demander ce que l'Europe francophone a retiré de ces échanges, à rebours de l'idée d'un Québec qui ne serait qu'en attente d'un accès à ce marché sans y laisser aucune trace.

C'est le parcours de cette autonomisation, ancrée dans un passé parfois oublié, et de ces échanges que je souhaite documenter. Pour cela, il me faudra consulter les fonds de la BAnQ et de la Bédéthèque québécoise de l'ÉMI, me plonger dans les travaux universitaires anciens, les programmes de cours divers et aller interroger de nombreux acteurs. Il restera alors à mettre en

regard ces sources avec les premiers constats de ce défrichage historique, dont je n'ai pour le moment, du fait de la situation sanitaire empêchant tout voyage, pu qu'effleurer la surface. De quoi annoncer de prometteuses années de recherche.

Bibliographie

BLANCHARD, Gérard. 1973. « Les bandes dessinées québécoises ». Dans *Communication et langages* 19, 47-62.

BLANCHARD, Gérard. 1974. *La Bande dessinée : histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Paris : Marabout, coll. « Université ».

BORDELEAU, Francine. 2005. « La revanche des bédéistes québécois ». *Lettres québécoises* 118 : 13–16.

BABELIO. 2011. « L'entretien de Michel Rabagliati avec Babelio ». Babelio. <https://www.babelio.com/auteur/Michel-Rabagliati/29118>

BÉDÉNAUTE (Le). 29 juillet 2010. « Décès de Richard Langlois, pionnier de l'enseignement de la BD au Québec », ActuaBD. <https://www.actuabd.com/Deces-de-Richard-Langlois-pionnier>

BILLY (DE), Hélène. Avril 2016. « Les Nombrils : une BD québécoise, un succès international ! ». Sélection du Reader's Digest. <https://www.selection.ca/reportages/les-nombrils-une-bd-quebecoise-un-succes-international>

CARPENTIER, André (dir). 1975. « La bande dessinée québécoise ». *La Barre du jour*, 46-47-48-49.

DANAUX, Stéphanie. Hiver 2018. « Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec : interactions artistiques avec Albéric Bourgeois. » *Voix et Images* 43-2 (128) : 15–32. <https://doi.org/10.7202/1045062ar>

ENCYCLOPÉDIE DE LA BANDE DESSINÉE DE JOURNAL AU QUÉBEC 1918-1988. Section « Liste des bandes d'origine québécoise publiées par les journaux québécois ». [https://la-bd-de-journal-au-quebec.fandom.com/fr/wiki/Liste_des_bandes_d'origine_québécoise_publiées_par_les_journaux_québécois](https://la-bd-de-journal-au-quebec.fandom.com/fr/wiki/Liste_des_bandes_d'origine_qu%C3%A9b%C3%A9coise_publi%C3%A9es_par_les_journaux_qu%C3%A9b%C3%A9cois)

ESPAGNE, Michel, 2013. « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* 1. <http://journals.openedition.org/rsl/219>

FALARDEAU, Mira. 1993. « La bande dessinée au Québec », *Communication et langages* 96, 46-62.

FALARDEAU, Mira. Décembre 2000. « La BD française est née au Canada en 1904 ». Dans *Communication et langages* 126, 23-46.

FALARDEAU, Mira. 2008. *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal : VLB éditeur.

GAUMER, Patrick. 2010. « Québec ». *Larousse de la BD* 89-92. Paris : Larousse.

GLADEL, Cécile. 9 avril 2017. « L'Agent Jean, le "bulldozer" des ventes de livres au Québec en 2016 ». Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1027154/agent-jean-palmars-ventes-livres-quebec-gaspard-2016>

GROENSTEEN, Thierry. Janvier 1987, « Melody se découvre deux fois ». Dans *Les Cahiers de la bande dessinée* 73 : 90-91.

HURTUBISE, Jacques. Mai 1977. « La bande dessinée québécoise ». *Québec français* 26, 41-45.

LACROIX, Yves. Février 1982. « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950), un inventaire ». *La Nouvelle Barre du jour* n° 110-111.

LEDUC, Jean-Dominic et VIAU, Michel. 2013. *Les Années Croc. L'histoire du magazine qu'on riait*. Montréal : Québec Amérique.

LEMAY, Sylvain. Août 2010. *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975)*. Thèse de doctorat dirigée par Jacques Pelletier. Université du Québec à Montréal.

- MICHON, Jacques, *Fides - La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Fides, 1998
- MONTIÈGE, Samuel. 2011. *L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900*. Thèse de doctorat dirigée par Lise Lamarche et Jean Trudel. UdeM.
- MONTOUR, Pierre. 1982. « Réponse à la critique de Catherine Saouter Caya ». *Imagine* 11 : 46-48.
- PRIVAT, Denis (dir.). 1982. *La Bande Dessinée québécoise en quatre-vingt-deux*. Bazoche-les-Gallerandes : Association Regards.
- RANNOU, Maël. 2010. « La bande dessinée au Québec ». *Comix Club* 10, 71-87.
- RANNOU, Maël (2013). « Histoire de la bande dessinée au Québec ». Du9. <https://www.du9.org/chronique/histoire-de-la-bande-dessinee-au-quebec>
- SAMSON, Jacques et CARPENTIER, André (dir.). 1986. *Actes. Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal : Analogon.
- SAMSON, Jacques. 1987. « Québec : une B.D. sans histoire » dans *L'Année de la BD 86-87*, dirigé par Stan Barets et Thierry Groensteen, 182-184. Grenoble : Glénat.
- SAMSON, Jacques. 1991. *Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada*. Montréal : ACIBD.
- VIAU, Michel. 1999. *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval : Mille-Îles.
- VIAU, Michel. Printemps 2008. « La BD au Québec : une route semée d'embûches ». *Québec français* 149, 32-34.
- VIAU, Michel. 2014. *Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal : Mem9ire.

ZAND, Nicole. 08 octobre 1966. « Quand les bandes dessinées veulent entrer à l'Université », *Le Monde*.