

La naissance du roman graphique et la culture
Québécoise :
Julie Doucet et les éditions Drawn & Quarterly

グラフィックノベルの誕生とケベック文化
ジュリー・ドゥセとドローン&クォーターリー出版

Steve CORBEIL
スティーブ・コルベイユ

Summary

This paper, “The Birth of the Graphic Novel and Québec Culture: Julie Doucet and Drawn & Quarterly,” examines the collaboration between francophone and anglophone artists in establishing a publishing house to promote more mature forms of comics that not only express the creators’ inner turmoil but also reflect and react to the society they inhabit. Their efforts allowed Drawn & Quarterly (founded in 1989) to become a major player in the international comics market and, at the same time, to contribute to defining an emerging genre: the graphic novel. This genre made it possible for comic books to be massively distributed throughout the book channel space and, in the process, increase massively their readership. The ethical and editorial values of diversity and artistic freedom represented by Drawn & Quarterly can be traced back to productive partnerships between francophones and anglophones in Montreal at the end of the 1980s, a time when the “two solitudes” appeared to struggle even more with establishing meaningful lines of communication, with the 1995 referendum just a few years away. Based on an analysis of Julie Doucet’s series *Dirty Plotte*, this paper looks at meaning-generating interactions between French and English within the space of a comic book by an artist from Quebec, the creation of artistic networks around the publishing house Drawn & Quarterly and the impact of Quebec and Canadian authors on the genre of the graphic novel.

Mots-clés : roman graphique, Drawn & Quarterly, Julie Doucet, québécoisité, français québécois

Keywords : graphic novel, Drawn & Quarterly, Julie Doucet, Québec identity, Québécois French

La maison d'édition montréalaise Drawn & Quarterly (ci-après D&Q), fondée en 1989, a révolutionné le monde de la bande dessinée en se positionnant comme le porte-étendard d'un nouveau genre, le roman graphique. Chris Oliveros, né à Montréal en 1966, fondateur de D&Q et lui-même dessinateur, voulait promouvoir des auteurs singuliers rédigeant des récits personnels destinés à un lectorat adulte et abordant sans réserve des thématiques subversives, incluant des sujets sensibles pour les lecteurs Québécois et Canadiens¹. Il fait partie des pionniers du roman graphique qui ont emprunté la légitimité littéraire associée au roman en particulier et à la littérature en général afin de libérer la bande dessinée de son carcan institutionnel, celle-ci étant trop souvent reléguée à la section jeunesse des librairies (dans le cas de la bande dessinée franco-belge) et aux kiosques à journaux ou aux magasins spécialisés (dans le cas des comics américains).

Le roman graphique constitue à la fois une revendication esthétique, plaçant les œuvres écrites dans une perspective éloignée des récits de super-héros ou des histoires d'aventure destinées à un jeune public, et les rapprochant d'un idéal de réflexion littéraire, à la fois intime et polysémique, façonné par le génie auctorial². Il représente à la fois un phénomène d'écriture et une stratégie éditoriale. Comme expliqué dans l'introduction du *Cambridge Companion to the American Graphic Novel*, le roman graphique est généralement publié sous forme de tome unique relié et dispose d'un appareil paratextuel similaire à celui du roman traditionnel. Cette caractéristique lui permet d'accéder aux rayons des librairies et d'être reconnu par l'institution littéraire (Baetens, 2023, p.5). Les auteurs de romans graphiques revendiquent à la fois le dessin et la prose afin de créer des œuvres qui cherchent à obtenir une reconnaissance institutionnelle accrue. Ils s'intègrent dans les domaines établis de la littérature, tout en entrant en concurrence avec eux. Depuis les années 2000, le roman graphique est un phénomène international qui transforme les habitudes de lecture, la consommation de la culture étrangère, et la diffusion des voix marginales.

Le roman graphique se définit essentiellement en opposition aux genres plus traditionnels de la bande dessinée et des comics tout en se rapprochant d'une certaine vision de la littérature. Même s'il est difficile de proposer une définition concise capable d'englober l'ensemble des œuvres regroupées sous l'étiquette de roman graphique, il est possible, comme le suggèrent Jan Baetens et Hugo Frey, d'en identifier certaines tendances récurrentes, structurées autour de quatre piliers : la forme, le contenu, le format de publication et la distribution. Selon leur analyse, le roman graphique se caractérise notamment par une exploration des règles du médium et un rejet de ses limites conventionnelles, par des thématiques et des récits d'une plus grande maturité, par un format qui évoque davantage le roman que la bande dessinée traditionnelle, ainsi que par l'implication notable d'éditeurs indépendants (Baetens-Frey, 2015, pp.8-19). Ils mentionnent d'ailleurs D&Q comme l'un de ces petits éditeurs qui ont un rayonnement international.

Cependant, même si l'impact de D&Q sur l'industrie de la bande dessinée est mondial et que les auteurs qui font partie de son catalogue viennent de plusieurs pays (États-Unis, France, Finlande, Chine, Japon) il est important de reconnaître que cette maison d'édition a vu le jour à Montréal, et que plusieurs auteurs à ses débuts, originaires du Québec ou d'une autre province canadienne, entretenaient des liens étroits avec la culture québécoise et canadienne. C'est le cas de trois auteurs phares de D&Q qui ont publié des œuvres dès le début de la création de la maison d'édition et qui sont essentiels pour comprendre son esthétique : Julie Doucet, Chester Brown et Seth³.

Julie Doucet est une Québécoise francophone et la première auteure publiée par D&Q. Chester Brown est un anglophone né au Québec. Il vivait à Toronto à l'époque de la création. Seth est ontarien. Leurs œuvres sont ancrées dans la réalité culturelle québécoise ou canadienne. Les bandes dessinées de Doucet sont, à juste titre, considérées comme représentatives du « féminisme punk » (Baetens, 2023, p.65). Elle aborde un grand nombre de questions cruciales concernant la condition féminine, la sexualité et la fluidité des genres, dépassant ainsi les frontières de la société québécoise. Toutefois, ses réflexions sont profondément liées à la réalité québécoise d'une part et nord-américaine d'autre part, rendant leur dissociation impossible et créant une œuvre glocale (c'est-à-dire qu'elle conjugue un ancrage local avec une portée discursive globale). En adoptant une posture désormais classique dans le

roman graphique, l'auteur fait de la langue – en l'occurrence, des tensions entre le français et l'anglais – à la fois une source de création et un support de représentation. De plus, elle réagit au climat social du Québec et se positionne, de manière implicite ou explicite, face à certaines situations qui la concernent directement en tant que femme québécoise. L'œuvre de Chester Brown est similaire en ce qu'elle aborde des sujets canadiens : l'héroïsme multiforme de Louis Riel – héros controversé des canadiens francophones –, la vie d'un artiste de bande dessinée à Toronto, les lois sur la prostitution au Canada. Autant Doucet utilise le médium de la bande dessinée pour explorer des idées sur les femmes qui ne bénéficiaient pas de l'approbation sociale et qui sont en marge des courants dominants, autant Chester Brown ne ménage pas ses efforts pour représenter des désirs et des sentiments masculins qui, bien qu'appartenant à une minorité, contredisent les idées reçues et risquent d'offenser une partie de son lectorat. Seth, quant à lui, recrée, dans des œuvres remplies de nostalgie, la vie quotidienne aujourd'hui presque oublié du Canada d'autrefois et de sa riche culture populaire. Même s'il n'est pas aussi ouvertement subversif que Doucet et Brown, son mépris pour la culture contemporaine, conjugué à sa fascination pour le développement industriel du Canada, le situe en marge du monde des comics. De plus, les trois auteurs se mettent en scène à travers des récits allant de l'autobiographie à l'autofiction, contribuant ainsi à l'esthétique du roman graphique telle que la défend Chris Oliveros. Dans cette même dynamique, ils réalisent eux-mêmes aussi bien les textes que les dessins, prolongeant l'idée d'un « auteur unique », considéré comme un « génie créateur » occupant une place centrale dans le mythe littéraire⁴. À ce titre, leurs œuvres s'inscrivent au cœur du triptyque éditeur-auteur-genre, qui définit encore aujourd'hui la plupart des ouvrages publiés par D&Q.

En fait, il est nécessaire de remarquer que la dimension québécoise et canadienne des ouvrages publiés par D&Q, surtout à ses débuts, a inévitablement façonné l'identité de la maison d'édition et explique en partie son succès. Ceci lui a permis de se distinguer avant d'obtenir la notoriété qu'elle a aujourd'hui. Comme l'écrit Bart Beaty :

Local, personal connections between publisher and cartoonist played key roles in the development of Drawn and Quarterly as a distinct publishing imprint where social capital could be substituted for as yet nonexistent symbolic capital. This located the

publisher, at its inception, as Québécois even as it worked predominantly through a direct-market comic-book retailing system that catered to stores in the United States (Baetens, 2018, p.432).

En empruntant des concepts à la sociologie de Bourdieu, Beaty démontre que le capital social, dans ce cas-ci les liens entre les créateurs québécois/canadiens, a permis à une petite maison d'édition de rivaliser avec d'autres entreprises américaines qui étaient plus connues et qui avaient déjà établi un réseau de diffusion. La tension relevée par Beaty est cruciale pour comprendre autant les stratégies de D&Q que les textes produits par ses auteurs : leurs romans graphiques représentent une réalité québécoise/canadienne, tout en s'adressant à un public étranger, essentiellement américain, qui connaît peu ou pas du tout cette réalité et qui peut potentiellement ne pas se sentir concerné par les problèmes personnels ou sociaux et les solutions proposées par les auteurs. Cependant, cette spécificité régionale constitue l'une des principales clés du succès de cette maison d'édition et a permis à des auteurs québécois et canadiens de contribuer à la création du roman graphique, alors un genre en plein développement⁵. L'esthétique qu'ils ont développée a exercé une influence notable sur de nombreux créateurs au-delà des frontières du Québec et du Canada. Certains de ces créateurs ont même choisi de publier leurs œuvres originales chez D&Q. Cette dernière s'est imposée comme une référence incontournable dans le domaine de la bande dessinée et du roman graphique. Elle est aujourd'hui la plus ancienne maison d'édition spécialisée dans la bande dessinée au Québec et son audace esthétique a permis l'apparition d'une dizaine d'autres maisons spécialisées en bande dessinée qui publient aussi des ouvrages qui peuvent être considérés comme des romans graphiques. Les plus connues sont La Pastèque (1998), Pow Pow (2010), Front Froid (2007) et Moelle Graphique. Il existe même depuis 2006 une division de l'éditeur français Glénat, Glénat-Québec qui publie, entre autres, les œuvres de François Lapierre et Patrick Boutin-Gagné. Un retour sur les origines de ce mouvement qui a commencé avec D&Q et des artistes qui avaient une vision bien singulière de la bande dessinée, peut donner des pistes afin de comprendre l'effervescence de la bande dessinée québécoise contemporaine.

1. Julie Doucet : une écrivaine québécoise

Il est donc important de comprendre les enjeux soulevés par cette esthétique québécoise/canadienne et son impact sur le roman graphique. Dans cet article, il sera question essentiellement de la « québécity » de Julie Doucet et de son impact sur la création d'un récit de soi. Doucet a publié chez D&Q, entre autres, le magazine *Dirty Plotte* (1991-1998) et *My New York Diary* (publié dans le magazine, mais aujourd'hui aussi offert en édition distincte). Son œuvre a été essentiellement lue par des lecteurs anglophones et cela a influencé sa réception critique qui est davantage écrite en anglais. Pourtant, *Dirty Plotte* rend compte d'un changement de paradigme dans la vie des femmes au Québec et dans la façon de plusieurs de considérer le féminisme. Par ailleurs, il est rare de voir une écrivaine québécoise francophone écrire en anglais tout en gardant des structures françaises et en incluant des québécismes qui ne peuvent pas être facilement compris par un lectorat anglophone (surtout qu'elle écrit avant qu'Internet soit un outil de recherche à la portée de tous). Un public francophone doit se réapproprier cette œuvre qui est encore lue majoritairement par des anglophones et l'ajouter au canon de la littérature québécoise.

Le magazine *Dirty Plotte* s'articule autour de récits semi-autobiographiques, de rêves et d'histoires fantastiques. Doucet relate, sous forme d'histoires brèves, les aspects apparemment anodins de sa vie quotidienne, ses rencontres, ses amitiés et ses amours, tout en évoquant ses difficultés face à des hommes abusifs et son combat contre l'épilepsie. Publié à l'origine en anglais – langue que Julie Doucet ne maîtrisait pas entièrement – il est néanmoins émaillé de quelques mots et de brèves séquences en français. Par ailleurs, D&Q n'a pas poli certains passages en anglais qui empruntent une structure ou des expressions idiomatiques françaises, ce qui ajoute une dimension d'authenticité à un récit qui est essentiellement autobiographique.

Cette authenticité ne se limite pas à la langue. L'esthétique a toujours conservé la dimension artisanale, intimiste du travail de Doucet. La bande dessinée se présente principalement en noir et blanc, et chaque case apparaît volontairement surchargée : on y voit des pièces en désordre, remplies d'objets disparates. Doucet s'affranchit des règles de la perspective traditionnelle, recourant plutôt à une « perspective hiérarchique » qui met en relief l'importance symbolique de certains objets (comme un téléphone, lorsqu'elle attend un appel). En fait, les frontières entre l'imaginaire et le réel, les actions et les émotions sont poreuses. Doucet n'hésite pas à recourir au genre de l'horreur ou à des représentations grotesques teintées d'humour, afin de

transmettre sa vision de son existence. Ce mélange de violence et de rire marque dès les premières cases qu'elle ne correspond pas au stéréotype de la femme propre et bien rangée. Les espaces matériels, tout comme les mondes imaginaires, sont éclectiques et forment un pêle-mêle qui ne respecte aucune série de règles artistiques arbitraires ou d'une juste représentation à destination du lecteur moyen. Son esthétique diffère radicalement de celle de Chester Brown, bien que tous deux partagent implicitement une vision similaire du roman graphique et de ses potentialités esthétiques, et qu'ils s'admirent mutuellement⁶. L'ensemble de la série *Dirty Plotte* est profondément ancré dans le genre du récit de soi ainsi que dans la forme du roman graphique défendue par D&Q, surtout *My New York Diary* qui forme un récit autonome. S'appuyant sur une analyse de quelques passages de la série *Dirty Plotte* de Julie Doucet, la suite de cet article examine les interactions génératrices de sens entre le français et l'anglais dans l'espace d'une bande dessinée conçue par une artiste québécoise afin de mettre en lumière la création de réseaux artistiques autour de la maison d'édition D&Q, ainsi que l'influence des auteurs québécois et canadiens sur le genre du roman graphique à travers l'élaboration de discours subversifs qui vient remettre en question certains discours dominants au Canada et au Québec ainsi que l'esthétique habituellement associée à la bande dessinée (dans le cas de Doucet, une nouvelle définition de la féminité qui était en avance sur les discours féministes qui étaient dominants au Québec).

2. Julie Doucet et la langue

Dès son titre, le magazine *Dirty Plotte* de Doucet capte l'attention du lecteur. Le titre est une combinaison d'un terme anglais, *dirty* (sale en français), et d'un mot québécois, « plotte », qui est un terme vulgaire désignant les organes génitaux féminins. À l'origine, le mot « plotte » est principalement employé par les hommes pour faire référence au sexe féminin ou, par métonymie, à une femme dans son ensemble, notamment lorsqu'elle est perçue comme aguichante ou qu'elle a la réputation d'avoir plusieurs partenaires. Cette utilisation constitue une forme de sexualisation de la femme, indépendamment de son consentement ainsi qu'un jugement de valeur foncièrement misogyne basé sur un double standard (la promiscuité des hommes est rarement critiquée). À partir du titre, mais aussi des premières pages qui expliquent le sens de « plotte » pour un lecteur non québécois,

Doucet se réapproprie un mot violent qui n'est que rarement utilisé par les femmes dans la vie quotidienne. Elle réinsère cet objet dans un cadre ludique, tout en tournant implicitement en dérision les hommes qui y perçoivent un instrument de pouvoir. Elle le combine avec le terme « dirty », faisant ainsi écho à l'expression « sale plotte », une injure visant les femmes considérées comme ayant trop de partenaires sexuels ou entretenant un rapport jugé excessif à la sexualité. Cette expression, d'une violence manifeste, témoigne, encore une fois, d'une misogynie fondamentale : le qualificatif « sale » renforce ici la stigmatisation de la sexualité féminine au sein d'une société patriarcale. On peut rapprocher ce phénomène de l'usage tout aussi problématique des termes « bitch » ou « pussy » dans la vie quotidienne ou dans les médias américains⁷.

Doucet décide de combiner un mot français à un mot anglais. Elle aurait pu utiliser, dans le titre, tout simplement le terme « sale » en français avec « plotte » ou le mot « pussy » en anglais avec « dirty », mais elle préfère le mélange des langues. Ce choix, délibéré – personne n'utilise l'expression « dirty plotte » dans la langue québécoise –, peut être interprété de plusieurs façons. À première vue, il n'y a rien de surprenant : le français québécois, comme le français de l'Hexagone, emprunte plusieurs mots à l'anglais. Il n'y a rien de nouveau : les titres de chanson, de romans ou de films combinent fréquemment les deux langues afin de refléter cette réalité linguistique et donner un impact plus fort à un titre. Cependant, dans cette instance précise, le choix stylistique apporte une dimension additionnelle. La vie personnelle de Doucet, son alter ego dans ces récits d'autofiction, ainsi que son œuvre elle-même, est constamment en train de négocier sa place entre deux langues et deux cultures. Surtout, elle décide de publier en anglais parce que ses bandes dessinées ne sont pas acceptées dans le milieu francophone (“Cutting up”, 2018, YouTube). Elle exprime en anglais des réalités qu'elle a souvent vécues ou ressenties en français. Par ailleurs, certains lecteurs américains ont interprété l'utilisation du mot « plotte » comme la revendication d'une posture intransigeante, les incitant ainsi à s'immerger dans l'univers culturel québécois de l'œuvre. En d'autres mots, l'universalisme de la condition féminine est combiné avec le particularisme de la condition québécoise. Comme l'écrit Anne Elizabeth Moore, l'exégète la plus reconnue de l'œuvre de Doucet :

Doucet establishes in the strip a firm barrier; to comprehend her work, US comics

readers must assimilate a Quebecois word. Doucet demands we recognize her homeland. Although she will spend the next twelve floppies trying to escape it, she will eventually return home to Montreal (Moore, 2018, p.39).

Sa remarque, ainsi que l'analyse qui la suit, est pertinente, mais la formulation de son argument peut surprendre. Un biais implicite semble se manifester : Moore considère la culture québécoise comme marginale ou, du moins, inconnue des lecteurs américains. Une culture mineure, telle que la culture québécoise, exige une reconnaissance explicite, tandis qu'une culture hégémonique, comme la culture américaine, présuppose une connaissance préalable et une adaptation universelle. Il est difficile d'imaginer que le commentaire de Moore puisse s'appliquer à une œuvre américaine, même si celle-ci traitait de réalités foncièrement locales. Après tout, il n'est question ici que d'un seul mot : « plotte ». La lecture très fine et complexe de Moore est légèrement minée par sa méconnaissance de la culture québécoise, méconnaissance qu'elle admet d'ailleurs (Moore, 2018, p.32). Elle mentionne la résistance créée par la langue anglaise, peu naturelle pour un lecteur natif anglophone qui a l'impression de lire une œuvre « traduite » du français, même si elle a été « tout d'abord écrite en anglais » (Moore, 2018, p.35, ma traduction). Elle explique l'absence d'inhibitions de Julie par son éducation francophone, un stéréotype commun envers les Québécois et les Français (Moore, 2018, p.35 et p.75). Cependant, elle mentionne avec justesse dans la dernière phrase de la citation ci-dessus la relation difficile que Doucet entretient avec le Québec et surtout Montréal.

Tout d'abord, la jeune Julie Doucet aspire à quitter le Québec pour s'épanouir sur les plans personnel et artistique. Bien qu'elle déclare adorer sa province natale, elle juge la société trop paisible, estimant manquer de stimulation. Ce désir de partir à l'étranger, et plus précisément de s'imprégner de l'américanité, s'accompagne d'une certaine appréhension à l'égard de la langue anglaise. Elle nourrit en effet un profond désir de parler anglais, mais sa timidité et son manque d'entraînement constituent des freins importants.

Le rapport difficile à la langue anglaise est une des caractéristiques de la littérature québécoises, reflétant ainsi les préoccupations des Québécois francophones qui ont souvent l'impression que les Anglophones n'essaient pas suffisamment de s'exprimer en français et de comprendre leur culture⁸. On n'a qu'à penser à des classiques de

la littérature québécoise, tels que *Le Chandail de hockey* de Roch Carrier, *Salut Galarneau !* de Jacques Godbout ou *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin. En fait, les tensions linguistiques sont souvent en arrière-plan de nombreux romans, poèmes et productions cinématographiques québécoises⁹. Par ailleurs, il est fréquent de lire des essais québécois qui s'indignent devant une perte perçue de l'usage du français au Québec et les journaux publient périodiquement des articles ou des éditoriaux qui s'alarment de l'effacement progressif du français. Ces sentiments des gens sur le terrain sont souvent contredits par les études scientifiques (Commissariat aux langues officielles, 2024). Il n'en demeure pas moins que le déclin du français et la peur de l'assimilation est une posture intellectuelle fréquente au Québec. L'œuvre de Doucet s'inscrit plutôt dans un courant d'admiration envers la culture anglophone. Évidemment, l'écriture dans le médium des comics favorise cette admiration, celui-ci étant dominé par la culture anglophone depuis longtemps. Par ailleurs, l'anglais est représenté dans son roman graphique comme un moyen de s'évader du Québec et de communiquer avec un amoureux.

Contrairement à la génération précédente qui voulait majoritairement aller étudier en France, Doucet est, au départ, attirée par les États-Unis. Elle adore Montréal, mais elle veut tout de même s'en éloigner afin de s'épanouir en tant qu'artiste et en tant que femme. Même si son intérêt affiché pour l'anglais va à l'encontre des positions dominantes affichées par la génération précédente, son rejet du Québec est beaucoup plus réservé que celui qu'exprimera Hélène Jutras à partir de 1994, dans sa lettre d'opinion qui sera transformée en essai : *Le Québec me tue*.

Un exemple de la relation de Doucet à l'anglais se trouve dans le deuxième numéro de *Dirty Plotte*, publié en 1991. Dans une courte bande dessinée de deux pages (Doucet, vol.1, 2018, pp.40-41), le personnage de Julie demande à son ami « Dré » de ne s'adresser à elle qu'en anglais pour lui permettre de progresser. Les deux se retrouvent dans un bar où, après quelques bières, Julie, désinhibée par l'alcool, parvient à s'exprimer dans un anglais impeccable, passant aisément d'un registre scientifique à des envolées poétiques. En fin de soirée, cependant, l'excès d'alcool fait perdre tout sens à son discours. Le lendemain matin, on la retrouve en sous-vêtements, accroupie devant la toilette, sans aucun souvenir de la soirée précédente. Elle lâche alors en français : « Beeeh ! J'me souviens plus de rien ! ». Phrase ironique dans une bande dessinée en anglais, qui doit être traduite à l'aide d'une note de bas de page.

Dans la bande dessinée, l'alcool sert de lubrifiant social. Julie s'amuse en parlant en anglais avec son ami « Dré ». La bande dessinée reproduit une idée reçue : l'alcool aide à s'exprimer dans une langue étrangère. Le lecteur peut donc se demander si la représentation du niveau d'anglais de Julie n'est pas idéalisée et si elle ne correspond pas plutôt à un faux souvenir. Après tout, elle dit bien au lecteur à la dernière case qu'elle « ne se souvient plus de rien ». Alors, la soirée n'est qu'une représentation qui correspond davantage à son désir qu'à la réalité. *Dirty Plotte* oscille constamment entre une réalité biographique, un désir de la transformer afin de correspondre à un idéal artistique et de subversion, tout en remettant en question indirectement une idée reçue ou un aspect de la société. Par ailleurs, cet épisode est en parfaite adéquation au personnage de Julie qui, surtout au début de la publication du magazine, a souvent recours à l'alcool afin de briser son ennui et combler ces moments de solitude (encore une fois, un procédé narratif habituellement associé aux hommes).

Finalement, Doucet s'adresse à un lectorat anglophone tout en s'interrogeant sur son propre rapport à la langue. Elle veut apprendre l'anglais, mais elle pense en français. Elle valorise le français québécois en utilisant certains mots pour structurer l'ensemble de son œuvre avec le titre *Dirty Plotte* et ensuite quelques histoires sont articulées autour d'expressions québécoises. Par exemple, un court récit intitulé « Chu tanney » (Doucet, vol.1, 2018, p.219) qui signifie, en français de France, « j'en ai ras-le-bol ». Cette histoire montre Julie dans un hôpital new yorkais, la jambe cassée. Elle est fâchée, frustrée, elle critique cette ville qu'elle semble vouloir de plus en plus quitter, mais qu'elle ne peut abandonner. Ce sentiment paradoxal est exprimé par la rancœur de Julie qui se fâche en regardant le lecteur directement. Cette fois-ci, l'expression québécoise « chu tanney » n'est pas expliquée, elle fait tout simplement partie de son imaginaire. En plus, elle est tellement épuisée qu'elle ne semble pas capable d'expliquer en détail ; l'urgence de publier et de transmettre son sentiment prend le pas sur la pédagogie. Malgré tout, elle sait bien que son lecteur est probablement américain.

Conscient d'un certain horizon d'attente, son magazine introduit auprès de ces lecteurs deux réalités qu'ils ignorent en grande partie : premièrement, celle d'une jeune femme et, deuxièmement, celle d'une québécoise. À ses débuts, le lectorat de Julie est majoritairement anglophone et masculin. Cette réception s'explique essentiellement par des facteurs structurels : dans les années 1990 les lecteurs de

bandes dessinées et comics américains sont surtout des hommes et le réseau de distribution de D&Q est concentré aux États-Unis. Elle s'adresse donc à ces gens-là, ouvrant même un dialogue en établissant un courrier du lecteur. Par ailleurs, on peut considérer *Dirty Plotte* comme une réponse adressée à la société québécoise dans son ensemble, et plus particulièrement aux médias féministes, qui n'avaient alors ni accepté ni véritablement compris le travail de Julie Doucet à ses débuts. Par ailleurs, elle ne se gêne pas pour critiquer les États-Unis, surtout la ville de New York qui ne lui convenait pas du tout.

3. Le féminisme québécois et Julie Doucet

Dans la majorité des entretiens, Julie Doucet mentionne que son travail créatif n'était pas compatible avec le féminisme, surtout le féminisme québécois tel que présenté dans divers médias ("Cutting up", 2018, YouTube). Par exemple, durant les années qui ont précédé la rédaction de *Dirty Plotte*, elle était une avide lectrice du magazine féministe québécois *La Vie en rose*¹⁰. Même si elle admirait les femmes qui y travaillaient, elle avait l'impression que la majorité des questions soulevées, comme l'égalité à l'emploi ou la maternité, la concernait peu. En bref, *La Vie en rose*, tout comme la plupart des interventions féministes dans les médias et la culture de masse de l'époque, s'inscrivait davantage dans les préoccupations de la deuxième vague du mouvement. En revanche, l'œuvre de Doucet, qui cherche à redéfinir la féminité et à lui apporter une dimension non conventionnelle tout en étant consciente de la réalité identitaire québécoise et en invoquant l'intersectionnalité, annonce et s'inscrit dans la troisième vague, amorcée initialement dans le monde anglophone. Elle explore même la fluidité des genres, ayant plusieurs histoires où elle se transforme en homme (Doucet, vol.1, 2018, pp.151-157). D'ailleurs, ce sont les histoires un peu fantastiques, entre la réalité et la fiction ou tout à fait imaginaire, où elle explore différentes facettes du désir féminin sans tabou, qui intéressent davantage ses critiques. Comme l'écrit Moore :

The autobiographical character that comes through in these strips is conservative – shy, respectful of (if annoyed by) religion, engaged in heteronormative romanticism – something readers come to ignore or forget about, perhaps distracted by the brazenness of Doucet's Imagined Self (Moore, 2018, p.41).

Ce personnage n'est qu'une facette, sans doute la moins intéressante, de Julie. En fait, Julie ne cache pas qu'elle veut s'échapper dans un monde imaginaire, se projeter ailleurs, afin d'explorer différentes idées ou tout simplement chasser l'ennui. Le moi de Doucet, légèrement critiqué par Moore est le point de départ essentiel à l'existence des autres dimensions qu'elle représente dans la bande dessinée.

En revanche, Moore admet que l'exploration simultanée de divers modes de création — « autobiographie », « récits oniriques » et « pure fiction » — confère à l'œuvre de Doucet une dimension particulièrement originale et captivante (Moore, 2018, p.70, ma traduction). Julie est, à l'intérieur de ce monde hybride, extrêmement libre et complètement affranchie des limites imposées par la société. Un exemple marquant de ce mélange des divers modes de création est l'épisode de dissection. Julie reçoit, de la part d'un lecteur bien réel, une photo le montrant nu. Il y a même une reproduction de cette photo dans la section du courrier des lecteurs. Elle s'imagine ensuite tuer cet homme, puis le disséquer avec un sourire aux lèvres. Ce mélange d'horreur, de cruauté et d'humour n'était pas traditionnellement associé à des femmes artistes, notamment dans la bande dessinée. D'autant plus que ce dessin ne se veut ni une revendication politique ni un discours sur le patriarcat : Julie s'amuse simplement avec le corps de son lecteur, lequel est, semble-t-il, ravi d'être représenté dans sa bande dessinée. Elle explore les potentialités de son art et crée afin de ne pas s'ennuyer. Cette création est une collaboration avec un lecteur qui participe au monde qu'elle a créé. L'exploration du corps sans tabou devient ainsi un idéal, et non une forme de cruauté pure et simple. Elle aime les corps et la liberté que la bande dessinée lui confère. La violence de cette bande dessinée n'aurait pas été acceptée par le mainstream de la culture québécoise. Toutefois, malgré la violence contre le corps d'un homme, elle ne représente pas une œuvre féministe revendicatrice. Doucet exprime seulement la liberté de jouer et d'explorer à travers son imagination différents pans de sa sexualité. Elle s'oppose à tout conformisme, indépendamment de son origine.

Finalement, Julie ne peut être heureuse lorsque tous ces mondes sont en harmonie, comme on le voit dans les derniers panneaux de *Dirty Plotte* : de retour à Montréal, elle imagine une série de partenaires non-conformistes afin d'atteindre l'orgasme. Le dernier panneau la représente, sur le dos d'un éléphant, dans un désert, prête à partir vers de nouvelles aventures, autant réelles qu'imaginaires (Doucet, vol.1, 2018, p.330).

Un autre exemple frappant de l'inconfort suscité par des formes plus traditionnelles de l'être-au-monde féminin se trouve dans le court récit de « Dirty Plotte vs. Super Clean Plotte » (Doucet, vol.1, 2018, pp.98-101). Dans la première case, une femme nommée Ms. Mary White (d'un point de vue onomastique, il n'y a pas une expression plus claire de la pureté), journaliste pour le magazine féminin « Neat Housekeeping » (caricature des magazines destinés à la bonne ménagère) rentre chez elle après une dure journée de travail. Le dessin de cette femme est aussi très évocateur : elle porte des lunettes et un tailleur, elle a les cheveux attachés en chignon et des chaussures « babies ». Soudain, elle entend, grâce à son ouïe surhumaine, une personne qui se cure le nez. Elle se transforme en super-héros du nom de Super Plotte (le lecteur voit ici l'influence du médium du comics) afin de confronter la personne fautive. Évidemment, Julie est la personne responsable de cette atteinte aux bonnes manières. Super Plotte entre dans son appartement. En plus de se curer le nez, Julie habite dans un appartement sale et en désordre. Elle décide de faire le ménage même si Julie s'y oppose : elle aime vivre dans ce désordre. Elle détruit une bande dessinée appartenant à Julie. Julie est furieuse. Les deux femmes se battent. Finalement Julie étouffe la Super Plotte en utilisant des draps sales et elle la tue en faisant une flatulence. Elle termine en disant: « Never! Never! They will never get me!!! ».

L'humour de cette histoire oscille entre le carnavalesque à la Rabelais et le slapstick de bande dessinée. Le message de Julie est clair : certaines femmes veulent lui imposer leur propre définition de la féminité, mais elle n'accepte pas que l'on porte atteinte à sa liberté individuelle. Il existe une majorité bien-pensante qui n'approuve pas son style de vie : elle boit, elle travaille peu, elle n'a pas de relations stables, elle s'intéresse à des choses triviales, comme des comics, elle ne se préoccupe pas de la propreté de son appartement. Des choses enfantines l'amuse et elle est vulgaire. Surtout à ses débuts, elle avait un lectorat majoritairement masculin qui lui envoyait des lettres souvent à caractère sexuel. Pourtant, malgré un mode de vie peu conventionnel et les difficultés rencontrées, elle demeure résolue à conserver son authenticité. Cette attitude rebelle face aux pressions sociales, ainsi que son imagination débordante, la rapprochent d'autres héroïnes de la littérature québécoise, telle que Bérénice Einberg dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme ou la narratrice de *Putain* de Nelly Arcand.

Pourtant, les bandes dessinées de Doucet ont d'abord été bien reçues dans le monde anglophone. Ceci est dû à un ensemble de facteurs déjà mentionnés : l'éditeur de D&Q, bien qu'étant à Montréal, s'est spécialisé dans la publication de bande dessinée anglophone ; le roman graphique a d'abord été populaire en anglais en raison de la prévalence des comics anglophones ; et, finalement, la vision de la femme exprimée par Doucet n'était pas conforme avec ce qui était véhiculé dans les médias de masse.

En résumé, même si Doucet ne se réclame pas du « féminisme » et qu'elle a été en partie marginalisée par certaines éditrices québécoises, elle a été lue, notamment aux États-Unis dans un premier temps, comme une auteure féministe. De nombreuses lectrices l'ont perçue comme l'une des pionnières de la troisième vague féministe, caractérisée, entre autres, par une valorisation de l'individualisme, de l'affirmation de soi, ainsi que d'une sexualité assumée et positive. Cette mouvance cherche également à inclure l'ensemble des minorités et à proposer une lecture intersectionnelle de la condition féminine. Ce sont là des idées que l'on retrouve de manière organique dans les récits de Doucet. Il demeure toutefois essentiel de rappeler qu'elle ne poursuit pas un programme féministe explicite, et que les histoires qu'elle dessine ne visent pas à illustrer une idéologie définie à l'avance.

L'esthétique de Doucet répond avant tout à un impératif éthique : exprimer sa vie, ses rêves et ses idées sans aucun tabou. Lorsqu'elle le juge nécessaire, elle n'hésite pas à adopter une esthétique qui peut déranger. Ce potentiel de provocation réside autant dans la laideur revendiquée de certaines images, qui rompent avec la vision stéréotypée d'une bande dessinée perçue comme un médium léger ou attendrissant, particulièrement lorsqu'il est associé à une expression féminine, que dans les sujets crus qu'elle choisit d'aborder.

Le personnage de Julie explore ses failles avec une franchise qui dérange. Pourtant, ce sont précisément ces failles que nombre de lectrices québécoises ne voulaient pas voir représentées à l'époque. Montrer une femme qui boit trop, qui se sent en marge de la société, qui exprime des fantasmes sexuels parfois violents, ou encore qui dit son épuisement face à ses menstruations, revenait à devancer les préoccupations que le féminisme québécois n'avait pas encore pleinement intégrées.

Conclusion

Doucet est maintenant reconnue depuis déjà longtemps, non seulement au Québec, mais aussi dans le monde francophone. Son influence sur la bande dessinée québécoise et francophone demeure indéniable. Ses œuvres sont d'ailleurs traduites en français et publiées par des éditeurs prestigieux, l'Association et le Seuil. Le genre du roman graphique dépasse la sphère anglophone et jouit d'une reconnaissance mondiale. Le Québec est une force majeure dans le genre du roman graphique et est maintenant reconnu internationalement grâce aux pionnières, comme Julie Doucet, et aux efforts de la maison D&Q, mais aussi grâce aux maisons d'édition québécoise francophones et à leurs bédéistes. On n'a qu'à penser à la série *Paul* de Michel Rabagliati (publiée aux éditions de la Pastèque), considérée comme un chef-d'œuvre du roman graphique autobiographique, et qui aurait difficilement pu voir le jour sans la contribution de Julie Doucet et des autres auteurs de D&Q.

Cet article a pu démontrer que l'œuvre de Julie Doucet reflète, consciemment ou inconsciemment, les efforts déployés dans la vie réelle afin de créer un roman graphique propre à D&Q qui fera sa marque sur la scène internationale.

Premièrement, le roman graphique publié chez D&Q se caractérise par un fort intérêt pour les auteurs eux-mêmes, souvent à travers des récits autobiographiques et des amitiés artistiques. Dans cette perspective, la bande dessinée de Doucet illustre parfaitement ces liens créatifs, un processus repris par de nombreux autres auteurs de D&Q, dont Chester Brown (chez qui Seth joue un rôle important dans *Paying for It*). De plus, Doucet a largement contribué à définir le roman graphique comme un espace de création libre, souvent en porte-à-faux avec la société québécoise dans son cas particulier. Enfin, elle remet en question et transgresse tant les formes conventionnelles du dessin que celles de la prose. Plus précisément, elle explore différentes possibilités offertes par l'anglais tout en restant profondément consciente de celles du français et du français québécois, incitant ainsi ses lecteurs à se confronter à une nouvelle forme d'étrangeté et à repenser leur rapport au langage. L'œuvre de Doucet éclaire la recherche sur le roman graphique tout en offrant de nouvelles pistes pour repenser l'histoire de la littérature québécoise, notamment en y intégrant ce nouveau genre comme un espace d'exploration linguistique.

(Steve Corbeil, Université du Sacré-Cœur, Tokyo)

Notes

- 1 Oliveros a d'ailleurs publié en 2023 un roman graphique sur un sujet historique sensible au Québec et au Canada : le FLQ. Intitulé *Are You Willing to Die for the Cause ? Revolution in 1960s Quebec*, son roman assume pleinement la représentation des leaders du front de libération du Québec comme des amateurs sans organisation qui ont tué, sans raison, des personnes innocentes. Il ne manque pas non plus de montrer à quel point la mémoire des témoins change, avec le temps, la perception des événements. Par ailleurs, la section consacrée à la bande dessinée est suivie d'une série d'essais, accompagnés de notes détaillées, qui déploient la recherche historique afin d'appuyer la narration. Cette structure est fréquente pour les romans graphiques de D&Q qui ont une dimension historique. Ceci fait partie du processus de légitimation.
- 2 Le roman graphique étant tout autant multiforme que son aïeul, le roman tout court, on trouve d'excellents romans graphiques qui mettent en scène des super-héros. Toutefois, comme le *Don Quichotte* de Cervantès qui déconstruit les romans de chevalerie, les meilleurs romans graphiques déconstruisent les super-héros et notre besoin d'idolâtrer des *übermensch*. Le meilleur exemple est *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons. Les artistes de D&Q ne s'intéressent pas aux super-héros. Le motif du super-héros n'apparaît que très rarement et de façon parodique.
- 3 Dans un texte sur les débuts de D&Q, Oliveros écrit : 'On the weekend in October 1990 when *Dirty Plotte* no.1 was first pulled from boxes at a convention in Toronto, Julie Doucet set in motion everything that followed for D+Q. Seth, when he saw it, asked me if I'd like to publish his new comic book Palookaville. About six months after that, one of Julie's biggest early supporters, Chester Brown, agreed to move his seminal *Yummy Fur* series to D+Q' (Doucet, vol.2, 2018, p.23).
- 4 Le mythe de l'auteur, qui est la norme en littérature, lui permet de se distinguer des autres formes d'art narratifs qui sont essentiellement le fruit d'une collaboration. Par exemple, les comics américains de super-héros sont presque toujours écrits à plusieurs mains : un ou plusieurs auteurs, dessinateurs, lettrés et coloristes. L'animation est souvent associée au travail à la chaîne. Le cinéma, quant à lui, est la forme artistique qui demande le plus grand effort collectif, surtout lorsqu'il est question des productions hollywoodiennes. Malgré tout, la « politique des auteurs », défendue par les critiques du *Cahier du cinéma*, a permis d'associer le résultat d'une production cinématographique au génie du réalisateur. Dans le cas de plusieurs romans graphiques, l'écrivain-dessinateur permet de revenir à un certain mythe du génie unique. Cela n'empêche pas l'éditeur de

roman et de roman graphique de jouer un rôle important.

- 5 Les pionniers les plus connus du roman graphique sont, bien sûr, américains et anglais. On n'a qu'à penser à Will Eisner, Art Spiegelman, Alan Moore ou Frank Miller. Un des prédécesseurs les plus importants est sans aucun doute l'auteur argentin Héctor Germán Oesterheld. Au Japon, les mangas de Tsuge Yoshiharu et de son frère Tsuge Tadao pourraient être considérées comme étant des romans graphiques avant la lettre. D'ailleurs D&Q a traduit plusieurs mangas de Tsuge Yoshiharu en anglais et les vendent en tant que roman graphique, une sorte de relecture a posteriori.
- 6 Comme mentionné précédemment, D&Q a été créé à partir d'un réseau d'amitiés artistiques et intellectuelles. Les récits de Doucet, Brown et Seth étant autobiographique, des références à leurs amis bédéistes apparaissent dans leurs livres. Par exemple, Julie rêve qu'elle va visiter Chester Brown à Toronto dès le premier numéro de *Dirty Plotte* (Doucet, vol.1, 2018, p.36). La dernière case de cette histoire se termine même par une publicité et, par le fait même, une référence intertextuelle, aux comics de Brown, *Yummy Fur*.
- 7 Voir à ce sujet la série documentaire *History of Swear Words*.
- 8 Voir l'étude du commissariat aux langues officielles (2024), *Bâtir des ponts : perceptions et réalités à propos des communautés d'expression anglaise du Québec et leur relation avec le français au Québec et le bilinguisme au Canada*. Cette étude conclut que les francophones du Québec ont l'impression que les anglophones québécois ne parlent pas français malgré un haut niveau de bilinguisme. Il met l'accent sur le fait que la perception des Québécois francophones ne correspond pas à la réalité des Anglophones.
- 9 Le succès du personnage d'Elvis Gratton, créé par Pierre Falardeau et Julien Poulin en 1981 est un excellent exemple de la relation complexe des Québécois à la langue française ainsi qu'à la culture américaine.
- 10 Magazine publié de 1980 à 1987. L'ensemble des numéros est disponible sur le site de la Bibliothèque nationale du Québec.

Bibliographie

- BAETENS, Jan et Hugo FREY (2014) *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge University Press.
- BAETENS, Jan, Hugo FREY et Stephen E. TABACHNICK (dir.) (2018) *The Cambridge History of the Graphic Novel*, Cambridge University Press.
- BAETENS, Jan, Hugo FREY et Fabrice LEROY (dir.) (2023) *The Cambridge Companion to*

- The American Graphic Novel*, Cambridge University Press.
- BRECCIA, Alberto and Héctor Germán OESTERHELD (2018) *Mort Cinder*, Fantagraphics Books.
- BROWN, Chester (2006) *Louis Riel: A Comic-Strip Biography*, Drawn & Quarterly.
- BROWN, Chester (2024) *Paying for it: A Comic-strip Memoir about Being a John*, Drawn & Quarterly.
- COLLECTIF La Vie en Rose (1980-1987) *La Vie en rose : le magazine féministe d'actualité*.
- COMMISSARIAT AUX LANGUES OFFICIELLES (2024) *Bâtir des ponts : perceptions et réalités à propos des communautés d'expression anglaise du Québec et leur relation avec le français au Québec et le bilinguisme au Canada*.
https://www.clo-ocol.gc.ca/fr/publications/etudes-autres-rapports/2024/batir-ponts?utm_source=chatgpt.com (consulté le 7 janvier 2024)
- DOUCET, Julie (2018) *Dirty Plotte: The Complete*, two vols., Drawn & Quarterly.
- EISNER, Will (2006) *A Contract with God: A Novel*, W.W. Norton & Company.
- History of Swear Words* (2021) Created by Bellamie Blackstone, B17 Entertainment and Funny or Die.
- JUTRAS, Hélène (1995) *Le Québec me tue*, Les Intouchables.
- MILLER, Frank (2016) *Batman: The Dark Knight Returns*, DC Comics. Édition originale: DC Comics, 1986.
- MORRE, Alan et Dave Gibbons (2014) *Watchmen*, DC Comics. Édition originale: DC Comics, 1987.
- MOORE, Anne Elizabeth (2018) *Sweet Little Cunt*, Uncivilized Books.
- OLIVEROS, Chris (2023) *Are You Willing to Die for a Cause? Revolution in the 1960s Quebec*, Drawn & Quarterly.
- RABAGLIATI, Michel (2021) *Paul à la maison*, La Pastèque.
- SETH (2023) *Palookaville 24*, Drawn & Quarterly.
- SPIEGELMAN, Art (2003) *The Complete Maus*, Penguin.
- “SPX 2018 Panel - Cutting Up: Julie Doucet’s Reinventions from *Dirty Plotte* to *Carpet Sweeper Tales*” (2018) YouTube. Uploaded by Small Press Expo, October 6th
<https://www.youtube.com/watch?v=un8Mxey20T4&+420s>
- TATSUMI, Yoshihiro (2005) *The Push Man and Other Stories*. traduit par Adrian TOMINE, Drawn & Quarterly.
- TSUGE, Yoshiharu (2023) *Nejishiki*. traduit par Ryan HOLMBERG, Drawn & Quarterly.