

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Bricoler le paysage urbain canadien : bande dessinée au Québec et dans le Canada hors Québec

Jocelyn Sakal Froese

Volume 19, numéro 2, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096144ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4134>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse à la représentation de l'urbanité de Montréal et de Toronto comme espace vécu dans une rencontre avec l'idée qu'on peut se faire du lieu de vie, le foyer, le chez soi.

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sakal Froese, J. (2022). Bricoler le paysage urbain canadien : bande dessinée au Québec et dans le Canada hors Québec. *Voix plurielles*, 19(2), 349–373. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4134>

© Jocelyn Sakal Froese, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

**Bricoler le paysage urbain canadien :
bande dessinée au Québec et dans le Canada hors Québec¹**

Jocelyn SAKAL FROESE, Wilfrid Laurier University

Résumé

Cet article s'intéresse à la représentation de l'urbanité de Montréal et de Toronto comme espace vécu dans une rencontre avec l'idée qu'on peut se faire du lieu de vie, le foyer, le chez soi.

Mots-clés

Bande dessinée québécoise ; Bande dessinée canadienne ; Urbanité

Il s'agit avant tout d'un projet sur les villes canadiennes et les formes qu'elles prennent dans les pages des bandes dessinées et des romans graphiques de créateurs canadiens. Dans ce projet, je cherche à découvrir la ou les formes par lesquelles les créateurs canadiens de bandes dessinées imaginent le paysage urbain canadien. Plus précisément, cet article s'intéresse à un groupe choisi de créateurs dont les œuvres façonnent des paysages urbains en Ontario et au Québec – Julie Doucet, Geneviève Castrée, Jillian et Mariko Tamaki, et Seth – afin de démêler les traces, s'il y en a, de la division Québec/Canada/hors Québec (pour reprendre la formulation de Himani Bannerji) dans les pages des bandes dessinées canadiennes. Solidement ancrée dans le domaine des études culturelles canadiennes, je pars de l'observation que le paysage urbain, tel qu'il est produit sur la page, est un micro-exemple de ce que Maurice Charland appelle les « technologies du nationalisme », une empreinte visuelle de l'espace jumelée à des récits qui tracent les possibilités de mouvement et d'appartenance dans les formes imprimées des communautés imaginées (Anderson). En d'autres termes, cet article examine le caractère d'un lieu tel qu'il est façonné par les rendus visuels de l'architecture et de l'espace, tels qu'ils sont influencés par la mise en page de certaines bandes dessinées.

Cet article prend en compte une variété d'œuvres afin d'examiner un large éventail de représentations. Par exemple, certaines des bandes dessinées considérées ici, comme celles de Seth et de Doucet, font de la construction de l'espace (et du caractère qui lui est associé) une présence de premier plan sur la page et dans l'histoire. Dans d'autres, comme celles de Castrée et des Tamaki, l'espace est construit comme une toile de fond à l'action du texte, mais il est néanmoins présent et significatif. Dans tous les cas, les paysages urbains sous-tendent les thèmes, le ton et le caractère politique de l'espace dans ces archives de bandes dessinées canadiennes. En outre, je suis guidée par la réflexion approfondie de Catherine Labio sur les bandes dessinées et l'architecture, qui trouve des liens génératifs entre l'architecture dans les bandes dessinées et l'architecture des bandes dessinées. Je considère donc le rôle des bâtiments et des paysages urbains, ainsi que la mise en page et la disposition des cases, les gouttières, les bordures et l'utilisation de l'espace interstitiel qui, pour Labio, procure confort et familiarité en « évoquant le mème du foyer » (317).

Bricoler le Canada

Pour Charland, le Canada doit son existence aux technologies qui lient l'espace, en particulier le chemin de fer Canadien Pacifique, qui relie le pays d'un océan à l'autre et sécurise ainsi les territoires éloignés d'Ottawa, et la radio publique nationale, qui a été développée spécifiquement comme un outil de construction de la nation qui sécuriserait le territoire culturel du Canada. Charland note que le processus de définition du territoire culturel canadien par le biais de la radio a été plus difficile que la liaison de l'espace par le biais des chemins de fer, citant la vaste influence américaine sur les médias canadiens et sur la culture populaire, affirmant en outre que « Canadian radio, unlike Canadian rail, could be either profitable or Canadian, not both » (318). Malgré la mise en place de règles en matière de contenu canadien afin de construire une expérience « nationale », le terrain culturel canadien existe comme un espace de compromis. Au-delà de la radiodiffusion, l'importation de médias américains dans le paysage médiatique canadien demeure et constitue aujourd'hui encore une grande partie des médias consommés par

les Canadiens. On n'a qu'à penser aux émissions télévisées, aux films, aux livres et aux jeux américains (pour ne nommer que quelques-uns des espaces médiatiques touchés).

Brenna Clarke Gray situe les origines de la bande dessinée canadienne dans l'hebdomadaire de bandes dessinées de John Wilson Bengough, paru en 1873 et intitulé *Grip*², la décrivant ainsi : « highly political and actively engaged in the Confederation-building conversations of Canada's early years » (62). Cette date lointaine fait de la bande dessinée un participant précoce à l'édification de la nation dix ans avant la construction du chemin de fer public canadien et plus de cinquante ans avant les premiers mandats de radiodiffusion nationale. Je ne cherche pas à couper l'herbe sous les pieds de Charland, mais plutôt à montrer que la bande dessinée canadienne peut être comprise à la fois comme un produit des débats – parfois paradoxaux – sur la protection du contenu canadien en radiodiffusion et une des voix dans ces débats. Il est également important de noter que cette utilisation des bandes dessinées ne se limite pas uniquement au Canada hors Québec, puisque les bandes dessinées d'Henri Julien, tout aussi politiques quoique moins satiriques, ont commencé à être publiées dans le *Montreal Star* en 1888 (Clarke Gray 63). C'est ainsi que se trouve une base particulière pour cet article, mais aussi pour le Canada et la bande dessinée, où les idées sur l'identité nationale et le pouvoir spécifique de la bande dessinée comme forme hybride sont liés ensemble.

Anglo/Français : Deux traditions, deux (in)solitudes

Le lien entre ces deux communautés est rendu encore plus compliqué pour les BD contemporaines par le rôle important de Drawn & Quarterly (D&Q dorénavant, fondé en 1989 par Chris Oliveros) dans les BD contemporaines, principalement dans le rôle que joue D&Q dans la publication de BD canadiennes et d'autres origines nationales. En effet, il y a suffisamment de raisons de considérer le Québec et le Canada hors Québec comme une division viable pour les BD canadiennes, car les spectres d'influence sur chacun d'eux sont divergents, les BD produites hors Québec étant principalement influencées par les BD américaines, tandis que les BD québécoises sont beaucoup plus influencées par la tradition européenne de la bande dessinée (Clark Gray 67). Michel Hardy-Vallée décrit ces influences parallèles comme produisant par la suite des mouvements parallèles dans

la production de bandes dessinées alternatives et indépendantes dans les années 70 et 80, qui convergent ensuite avec la naissance des maisons d'édition de bandes dessinées montréalaises La Pastèque et D&Q (90)³, la tradition de la BD et l'influence franco-belge en général travaillant à créer un espace pour les bandes dessinées de longue durée, autonomes, parfois autobiographiques, en tant que produits viables dans la sphère de l'édition canadienne. Il existe certainement de nombreuses différences entre le Québec et le reste du Canada, dont beaucoup sont produites légalement et certaines sont contestées par les Québécois et les non-Québécois. Cependant, la sphère politique contemporaine est précédée d'un imaginaire public qui définit le Québec et le reste du Canada comme étant, littéralement, deux solitudes : les Canadiens contemporains de tous les côtés du projet de nation sont nés dans un Canada défini par cette division. Il semble donc logique que le « même du foyer » des créateurs de bandes dessinées reproduise la même division qui définit leurs relations respectives avec les « foyers » réels et imaginaires.

En même temps, le Québec et le reste du Canada ont tous deux fait l'objet de projets d'édification de la nation canadienne et du « paradoxe » culturel décrit ci-dessus. Bien que des distinctions sociales, politiques et culturelles claires soient en jeu, le Québec et le reste du Canada ne se sont pas développés dans des mondes véritablement séparés, coupés les uns des autres, et le Québec n'a pas été coupé du projet plus vaste de la nation. Ioan Davies, dans un article théorisant ostensiblement le Toronto contemporain, propose une vision de cette ville comme ayant eu son moment germinal dans les années 1970 affirmant qu'à cette époque, les personnalités politiques, les gens d'affaires et les urbanistes de Toronto de l'époque saisissaient bien le fait que Montréal constituait le point focal de l'image que projetait alors le Canada (442-443).

Dans l'image qu'elle se fait d'elle-même, Toronto se dote d'une seconde peau avec la construction d'un nouvel hôtel de ville et le dévoilement de la statue *L'Archer* d'Henry Moore, alors qu'en arrière-plan la ville se développe en tandem avec le développement de Montréal. Ici, nous trouvons une faille dans les mobilisations de la notion de deux solitudes comme faisant référence au Canada français et anglais tels que définis géographiquement et politiquement via les lignes imaginaires qui séparent une province

d'une autre, puisque Toronto et Montréal (et toute l'influence qui se répercute à partir d'elles en tant que centres urbains) sont au moins symboliquement liés.

Une autre complexité en jeu ici, comme je l'ai dit plus haut, est le rôle de D&Q en tant que pierre angulaire de la bande dessinée canadienne, même au-delà de l'influence évidente de la tradition BD. Hardy-Vallée décrit D&Q comme « créant une nouvelle scène bilingue », y compris la publication d'œuvres en traduction (90). Quiconque est familier avec l'édition de bandes dessinées sait également que D&Q est l'un des principaux éditeurs de bandes dessinées en Amérique du Nord et qu'il a publié les œuvres de nombreux créateurs de premier plan au Canada et en Amérique. Notamment, *Skim*, l'œuvre révolutionnaire de Jillian Tamaki, est la seule bande dessinée à l'étude ici qui n'a pas été publiée par D&Q, bien que la plupart des œuvres ultérieures de Tamaki le soient. De plus, nous devons nous demander si la nature bilingue de D&Q est en conflit avec la notion de « deux solitudes », qui est principalement un fossé linguistique entre les Canadiens francophones et anglophones. Nous pouvons alors nous demander si le « même du foyer » fait référence au « foyer » d'un lieu réel, vécu, ou s'il renvoie au « foyer » abstrait qu'est la « nouvelle scène bilingue » (Hardy-Vallée 90). Cet article examine la question du « même du chez-soi » dans les bandes dessinées qui se déroulent dans les villes de Toronto et de Montréal et qui sont écrites par des créateurs de ces villes, en cherchant à examiner la construction des villes et des espaces qui s'y trouvent afin de démêler les diverses complexités en jeu comme faisant référence au Canada français et anglais tels que définis géographiquement et politiquement par les lignes imaginaires qui séparent une province d'une autre, puisque Toronto et Montréal (et toute l'influence qui se répercute sur elles en tant que centre urbain) sont à tout le moins symboliquement liées.

Théoriser la ville

Dans ma théorisation des villes dans les bandes dessinées canadiennes, je m'inspire de Ioan Davis, pour qui la ville est un espace où les gens qui habitent ses espaces doivent négocier leur bien-être contre les périls de l'État, du capitalisme d'entreprise et les uns des autres, qui doit être lu en tenant compte à la fois de l'espace

(physique, cinétique, culturel) et de la communication comme faisant partie intégrante de la ville habitable – tant dans l’imagination que dans le quotidien (443-448). Cette idée s’applique bien à la bande dessinée, car l’utilité de la page et du cadre repose sur la représentation spatialisée, et le puissant mélange hybride d’images et de mots inhérent à la forme est simplement un mode de communication particulier. Je suis surtout redevable à Davies de son extension de l’« écriture de la ville » de Peter Fritzsche. Parlant de Toronto, il écrit : « Toronto is a city that is much written around, yet the ontological vision of the city into which we who live here write ourselves is rarely encountered: it is invariably read against the epistemological, where the shifts in knowledge and codes that frame reality become more real than reality itself. » (451)

Dans mes premières pages, je parle du sens épistémologique du « Canada » comme toile de fond sur laquelle il faut lire les bandes dessinées canadiennes contemporaines, mais je vise aussi à examiner de près l’ontologie des bandes dessinées particulières que je lis ici, en me demandant « comment cette ville est écrite ». Davies souligne en outre les nombreux « imaginaires concurrents » (452) qui émergent dans l’écriture de la ville, encadrés de diverses façons dans son œuvre, y compris dans l’architecture et la statuaire, qui, il faut le noter, sont des médias visuels, bien qu’ils fonctionnent en trois dimensions par opposition aux deux dimensions de la page de bande dessinée.

C’est une bonne ville, ou ça pourrait l’être : la ville dans *La vie est belle malgré tout* et *Dirty Plotte*

La vie est belle malgré tout (*It’s a Good Life if You Don’t Weaken* dans la version originale) met en scène Seth lui-même dans une quête infructueuse pour retrouver un dessinateur oublié des années 50, l’insaisissable – et fictif – Kalo (Jack Kalloway). Les détours de la quête sont nourris sur le plan thématique par la représentation de la ville que propose Seth. Enveloppé par la nostalgie d’une époque révolue, un désir défini précisément par son impossible accomplissement [...] une triste prise de conscience de la distance infranchissable qui nous sépare du passé » (18), Seth erre dans ses différentes « maisons » (Toronto, Strathroy) et son train de pensée lui fait prendre en considération

la vanité de ses actions, sa mélancolie et son aversion générale pour tout ce qui est moderne (à l'occasion, c'est en discutant avec son ami Chester Brown qu'il fait ces réflexions). Giorgio Busi Rizzi décrit Seth comme un flâneur moderne errant dans Toronto (27). Mike Featherstone voit dans la figure du flâneur telle que la conçoit Benjamin une forme de rapport à la textualité ; il décrit ainsi le flâneur : « an interesting social type because it points to the centrality of locomotion in social life: the stroller is constantly invaded by new streams of experience and develops new perceptions as he moves through the urban landscape and crowds » (910). Seth l'avatar lit donc la ville telle qu'il la rencontre, tandis que Seth l'artiste l'écrit, liant les monologues intérieurs et les phrases qu'il lance à voix haute aux représentations de l'espace urbain dont Busi Rizzi fait remarquer l'élégance (« the elegant but anachronistic buildings that occupy most of the long shots of the work » [25]).

En effet, la ville est « écrite » au fur et à mesure que Seth s'y déplace, révélée par ses voyages et son regard, et, en même temps, elle est produite comme nostalgique de la manière décrite ci-dessus. L'affect et le ton du texte sont également produits dans la figure de Seth en tant que flâneur ironique : alors qu'il se déplace en rencontrant de « nouvelles » scènes dans la ville, il est poussé à des sentiments nostalgiques, ponctués par une tristesse qui frise le chagrin. À un moment donné, il entre dans une vieille binerie et, en regardant une vitrine contenant des fleurs en plastique, une vilaine poupée en capsules de bière et une enseigne sculptée à la main pour un fish and chips qui, à une autre époque avait sans doute été bien en vue au mur ; il constate alors qu'« un rien [le] rend triste » (41).

Le Toronto que Seth recherche est impossible, nostalgique, et le Toronto qu'il habite est marqué par la décadence et la mélancolie. Nous pouvons lire ses désirs pour une autre Toronto du passé, imaginée, elle-même vaguement définie, comme une résistance à son présent et à sa propre condition ontologique : Seth s'enferme dans une expérience épistémologique, dans laquelle il se languit d'une ville qui ne peut être que connue (imaginée, reconstituée à partir de bribes de connaissances, d'idées – vraies et fausses – sur les époques passées, et de l'affect produit par la rencontre de vieux bâtiments), et jamais vécue.

Où se situe donc le « même du foyer » de Labio dans l'œuvre de Seth ? Labio soutient ceci : « that there is an architectural unconscious of the comics page, an extradiegetic mirroring of domestic architecture that gives the page its basic structure and accounts in significant measure for the read-ability, emotional power, and popularity of the genre » (317). La mise en page de Seth dans *La vie est belle malgré tout* est assez standard, ne jouant que légèrement avec la grille standard de neuf cases : à quelques exceptions près, ses pages comportent entre six et huit cases, disposées selon une grille en forme de boîte. Conformément à la théorie de Labio, la plupart des bâtiments décrits dans le texte – du moins ceux situés à Toronto – suivent la même structure de base : ils sont trapus et carrés, souvent en briques, et « décorés » de fenêtres tout aussi carrés (voir 1, 22, 42 et 73 pour des exemples caractéristiques). L'utilisation du cadrage par Seth reflète également le sentiment de promiscuité et d'enfermement qui semble affecter le personnage de Seth lorsqu'il se déplace dans la ville : les bords des cases semblent se refermer sur l'action, donnant souvent l'impression que le contenu de la case est comprimé. Les exceptions à cette règle contribuent à en souligner l'effet. Par exemple, voyez les deux pages des pages 34 et 35, dans lesquelles Seth et Chester Brown discutent de la récente tentative de Seth de faire du patin à glace (« Et WHOOOO– je décolle et me retrouve le cul par terre ! » [34]), avant de discuter d'une caricature pleine page de Kalo dans une édition 1954 d'*Esquire* que Seth a récemment trouvée. Ces deux pages comportent quatre cases sans bordures (cases 2, 5, 10 et 15, respectivement), dans lesquelles la sensation d'être « serré » est atténuée, en partie à cause de l'absence des bordures elles-mêmes, mais aussi par la simplification du contenu de la case : dans la plupart de ces cases, les détails de l'arrière-plan s'estompent pour laisser place à une bulle ondulée, et dans l'ensemble, les cases en question sont moins encombrées.

Seth joue à plusieurs reprises dans *La vie est belle malgré tout* de tels moments d'allègement graphique (et émotif). Il n'est pas surprenant que les cases soient beaucoup moins encombrées lorsque Seth se déplace dans les divers espaces ruraux représentés dans le texte, l'exemple le plus frappant étant l'image d'une demi-page d'une maison rurale entourée de quelques arbres sur fond d'hiver au début de la quatrième partie (85). Cette scène est immobile et calme, le désordre habituel étant remplacé par le mouvement

toujours aussi subtil des arbres, qui évoque une douce brise. En fait, la seule scène de la quatrième partie qui évoque le même sentiment de tension que les cases surchargées montrant Seth à Toronto est la séquence d'une seule page montrant un jeune Seth en train d'inventer un récit sur le bateau-journal qu'il fait flotter sur une flaque d'eau sous la pluie. Le cadre narratif fait un zoom sur le souvenir – délimité à nouveau par des bulles de couleur ondulantes plutôt que par des lignes de démarcation précises – et s'immerge complètement dans le drame (90). Cette brève description d'un jeu d'enfant est peut-être ce qui se rapproche le plus de l'évocation du même du foyer : bien qu'elle soit « troublée » par les problèmes habituels de la mémoire – narration peu fiable, bords amincis par le passage du temps – nous pouvons reconnaître qu'elle appartient pleinement à Seth et, plus important encore, qu'elle s'est réellement produite. Il est « vrai » autant que n'importe quel souvenir peut l'être, et beaucoup plus réel que le(s) passé(s) fictif(s) auxquels Seth aspire.

L'effet de calme produit par des cases épurées, immobiles et largement silencieuses que Seth semble rechercher n'est pas réservé aux espaces ruraux et aux petites villes dans *La vie est belle malgré tout*, même si le récit lui-même semble le presupposer. Au contraire, le même effet est produit sur plusieurs pages décrivant des scènes à Toronto (22, 73, 114-5), notamment des scènes représentant des bâtiments – certains non identifiés et d'autres des éléments architecturaux importants de la ville, comme l'Union Station (73) – et des éléments comme la statue commémorant la participation du Canada à la guerre des Boers (73). Ainsi, une troisième tension est produite dans le texte : la voix narrative est celle qui se languit des jours impossibles, parfois fictifs, d'antan, mais ces intermèdes silencieux témoignent d'un certain degré de tolérance, voire de confort, exprimé dans le regard qui écrit la ville. De plus, le mémorial de la guerre des Boers, l'Union Station, le conservatoire Allan Gardens (13) sont tous des structures réelles avec un certain degré de stabilité intégré dans leur but et leur fonction, contrairement au Musée royal de l'Ontario, avec ses expositions qui peuvent être sujettes à la modernisation et à l'altération, comme Seth le suggère : « Ce qui m'inquiète, c'est l'engouement soudain pour les dinosaures. Je redoute de voir un jour cet endroit remodelé par les chantres du design » (61). Alors, où se trouve le sentiment

d'appartenance de Seth ? Ironiquement, Seth semble plutôt à l'aise dans sa mélancolie et son nombrilisme, et, en véritable flâneur, la centralité de la locomotion (Featherstone 910), du déplacement au sens propre – autour de la ville, à travers les petites villes, en train à travers les paysages ruraux – et au sens figuré – entre les modes affectifs : se sentir tendu et malvenu dans la ville moderne, se languir d'un passé impossible, trouver un moment de contentement en regardant un feu d'artifice exploser au-dessus de la ville (118-9) – semble une fin en soi.

Je n'ai pas choisi de commencer mon analyse par l'œuvre de Seth pour une raison autre que le fait que la ville y est si présente : *La vie est belle malgré tout*, comme j'espère que mon analyse l'a montré de manière convaincante, porte autant sur Toronto que sur Kalo ou Seth (et autant sur le lieu et la manière dont Seth vit et se sent que sur le moment où il le fait). C'est également un texte qui remet en question de manière productive la notion de « même du foyer », non pas dans le sens de la discréditer, mais plutôt en montrant à quel point elle peut être étendue et nuancée. Dans *La vie est belle malgré tout*, le « chez-soi » n'est pas défini par les petites villes de la jeunesse de Seth ou par la ville de Toronto, mais plutôt par la façon dont chacune produit l'autre et, ce faisant, ouvre un troisième espace, où l'expérience réelle de la ville rencontre le désir d'une incarnation impossible, irréalisable. Cet espace est lié à l'architecture et à l'espace bâti de la manière suggérée par Labio : dans les bâtiments en briques et en blocs qui informent la mise en page, mais aussi dans les paysages étendus et le design ouvert des petites villes dépeintes, qui influencent davantage l'affect de Seth et du lecteur.

Le texte suivant de ma sélection qui représente graphiquement la ville avec autant de détails, ou qui met la ville en évidence, est *Dirty Plotte* de Julie Doucet. D'une certaine manière, les questions posées par le texte de Doucet (l'œuvre elle-même et les interprétations qui en sont faites) sont à l'opposé de celles de l'œuvre de Seth : alors que l'œuvre de Seth réfléchit de manière évidente au moment où elle dépeint un protagoniste qui, en termes phénoménologiques, résiste à sa propre expérience en tant qu'inscrit dans le temps en s'orientant loin de ce qui pourrait être facilement accessible en faveur d'un retour en arrière dans le temps (une direction à laquelle il peut faire face mais qu'il ne peut pas parcourir) (Ahmed 51), Doucet résiste plutôt au fait d'être « placée ». Lorraine

York décrit le conflit qui existe dans la recherche sur Doucet quant à la façon de catégoriser Doucet et son œuvre, notant que certains chercheurs la conçoivent purement comme une créatrice montréalaise, tandis que d'autres, soulignant la relation de son œuvre avec les traditions européennes, disent que son œuvre s'aligne mieux sur la scène de la bande dessinée alternative américaine, et d'autres encore placent son œuvre entre les traditions européennes et américaines (311-312). York lit en outre le contenu de ses bandes dessinées comme résistant délibérément au fait d'être « placé » dans le sens d'être d'un endroit ou d'un autre, et accomplit cela d'une manière entrelacée avec les interrogations de l'œuvre sur les incarnations inscrites des femmes sous le patriarcat : Doucet résiste à la fois à la double notion selon laquelle les corps des femmes doivent être disciplinés et maintenus (embrassant plutôt l'abject) et selon laquelle les mouvements des femmes peuvent et doivent être restreints. York décrit le personnage autobiographique du livre dans les termes suivants : « Doucet's character Julie's crossings and movements as emplacements that unsettle static notions of artistic, sexual, and national belonging » (311)⁴. Un autre critique Frederik Byrn Køhlert relève le fait que l'œuvre de Doucet aborde la sexualité dans une forme de bonheur transgressif (« a joyfully transgressive sexual energy » (26)). Par transgression, Køhlert réfère à la dualité entre l'incarnation et la situation, car transgresser, c'est aller au-delà, habituellement d'une ligne qui contribue à l'application des normes malgré le fait qu'elles restent souvent dans l'ordre du non-dit. Nous pouvons donc recadrer l'œuvre comme transgressant – traversant – ces autres lignes invisibles invoquées par York : les notions de l'artistique, du sexuel, du national (York 311)⁵. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que Doucet tout comme son œuvre résistent à une catégorisation stable, se concentrant plutôt sur le mouvement (des femmes) : comme dans le travail de Seth, la ville est représentée non pas comme un texte stable avec des significations singulières, mais comme un texte qui prend son sens lorsqu'il est « écrit » par ceux qui le traversent.

Dans un article sur la figure de la flâneuse dans *Sex and the City*, Helen Richards décrit la flâneuse comme le pendant sexué du flâneur ; une figure régie par des scénarios et des angoisses concernant les femmes, qui ne peut émerger que lorsque le flâneur moderniste s'adapte aux conditions changeantes de la ville postmoderne et joue le rôle

de « journaliste social » dans un monde capitaliste (148-9). Richards décrit le flâneur moderne comme un être dont le regard objectifie les personnes qui habitent la ville, prenant note, pour son plaisir, de leurs faits et gestes ainsi que de leur allure. Elle met en évidence les normes de genres qui attribuent aux hommes la position de sujets et aux femmes, celle d'objets. Dans ce contexte, comment penser la flâneuse ? Dans une double approche, Richards note que la ville en mutation fournit aux femmes, en théorie, un meilleur accès à la mobilité publique, notamment par la construction d'activités dites féminines comme le magasinage (151), mais aussi – c'est le cas du personnage qu'elle étudie (Carrie Bradshaw) – par la possibilité de pouvoir « marcher dans la ville » (dans le sens où Michel de Certeau utilise ces mots) : « C'est 'en bas' [...] à partir des seuils où cessent la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un 'texte' urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire » (173-174). Ici aussi, il y a un glissement linguistique que Richards note entre le marcheur dans la ville chez de Certeau dans un sens proche de celui du flâneur et celui de fille de rue, un glissement qui donne forme aux différences de genre en marchant/écrivant dans la ville pour les hommes et pour les femmes, pour les alter ego de Seth et de Doucet.

Comment la Julie de Doucet marche-t-elle et écrit-elle la ville ? Les représentations que fait Doucet du mouvement dans la ville – de la marche dans la rue – prennent plusieurs formes : le mouvement réel dans l'intrigue, y compris le mouvement à l'intérieur du « saint triangle de Julie » (le bureau de poste, le foyer [« home sweet home »] et le dépanneur) (70). Elle met en scène ces déplacements dans une séquence fantasmatique avec le personnage de Monkey, un chat aux caractéristiques anthropomorphiques. À quelques exceptions près, les déplacements de Julie dans la ville (tantôt Montréal, tantôt New York, bien que les représentations de chaque ville soient assez semblables) représentent des moments en transit, vers une destination spécifique. Il s'avère que le shopping (et comme le note Richards) n'est pas tout à fait le grand égalisateur qu'on imaginait autrefois. Julie se déplace effectivement dans la ville pour faire du shopping, mais principalement pour acheter de la bière au magasin du coin/dépanneur le plus proche, et ses promenades dans la ville sont plus souvent motivées par la possibilité de

recevoir du courrier. Cette situation est très différente des déplacements de Seth, qui semblent peu pressés et parfois sans but. Pour des raisons peut-être liées au lieu, et certainement au genre, la ville que Julie écrit est marquée en partie par sa relation à la ville comme transactionnelle : un moyen pour une fin.

Une autre différence marquée entre Seth et Julie lorsqu'ils marchent et écrivent dans la ville a trait, là encore, à l'affect, et surtout à l'hostilité. L'hostilité, lorsqu'elle peut être trouvée dans *La vie est belle malgré tout* vient de Seth et vise la ville qui matérialise les caractéristiques de la vie contemporaine que Seth rejette. Pour Julie, la ville est un espace hostile, parfois au sens propre, comme dans « Intense cité » colligée dans le cinquième numéro de *Dirty Plotte*. Dans ce court récit, Julie arrive à New York en provenance de Montréal (dans un numéro précédent, elle dépeint son arrivée de façon plus réaliste), et est accueillie par une borne d'incendie anthropomorphe qui lui pulvérise de l'eau dans la jambe (152). Au cours de cette brève rencontre – Julie pose ses bagages, la bouche d'incendie s'excuse, détourne le côté qui fuit tout en tamponnant son pantalon mouillé avec une serviette, une boîte postale lui offre « du papier pour vous nettoyer ! » – une main entre dans le cadre et vole sa mallette (152, case 3). Une case plus loin, alors que le lecteur se demande encore si la séquence d'événements est une coïncidence (après tout, il s'agit d'une ville intense) ou fait partie d'un plan préétabli on peut apercevoir plusieurs canettes de bière vides en train de voler un homme qui dépose une enveloppe dans la boîte aux lettres (152, case 4). Après quoi, les canettes font la fête, déclarant « on est riche ! ». Puis Julie est accueillie pour un verre par son ami « Mike », un personnage de Mickey Mouse dont la maison est accessible par une porte en forme de trou de souris (153, cases 2-6).

Dans cette séquence, les fonds sombres, les cases encombrées et les objets animés-inanimés, caractéristiques de Doucet, donnent l'impression que la ville de New York est chaotique, confuse, prédatrice et bruyante. Les bruits de fond et l'action abondent, notamment un accident de voiture (cases 1, 5, 6), des ambulances (2, 4), des bips de secours (3) et un criminel en fuite (4). Cependant un récit de trois pages du numéro 4 – le numéro précédent – dépeint les premiers pas de Julie à New York dans une veine plus réaliste, en mettant en évidence une source moins abstraite de ses

expériences désagréables. Les premières planches de ce récit qui ouvre le numéro 4 montrent Julie s'amusant à se suspendre à la fenêtre d'un immeuble en pierre brune caractéristique de NYC, criant dans « la rue » (au lecteur, qui est symboliquement « déplacé » à NYC avec elle par cette adresse directe) « Vous savez quoi ? J'ai déménagé à New York ! Ouaaais !! chuis trop contente ! » (169). Dès la première page, le lecteur découvre le nouvel espace de vie de Julie et toutes ses caractéristiques importantes : sa table à dessin, sa cafetière et sa chambre, qui sont toutes familièrement encombrées de divers médias (cassettes VHS, livres), de bouteilles vides, de vêtements et de vaisselle. Dans une planche, Julie enjambe négligemment une arme de poing qui est éparpillée dans le désordre habituel : une petite indication d'une différence évidente entre Montréal et New York. À la page suivante, on nous présente son « nouveau copain Mike » (ainsi que sa nouvelle boîte postale et son magasin de bière), et nous apprenons qu'« en fait, c'est l'appartement de Mike, et la table de Mike, et la chambre à coucher ... etc ... ». (170). Comme le souligne York, la relation de Julie avec Mike est conflictuelle, et il conteste à plusieurs reprises ses mouvements, tant au sens macro (il lui dit qu'elle ne peut pas déplacer les villes, et refuse de l'accompagner lors de promenades lorsqu'elle a peur) qu'au sens micro (il lui ordonne de rester immobile, la tient au sol). Pour York, Mike se caractérise par une résistance totale à la mobilité qui devient, à son tour, liée à l'état de santé de Julie qui ne cesse de se dégrader. Ainsi, l'incarnation et l'emplacement sont étroitement liés pour Julie, car ses expériences à New York sont marquées par une relation définie par la violence sexiste et le contrôle patriarcal.

En quoi les représentations de NYC et de Montréal diffèrent-elles dans *Dirty Plotte* ? Les représentations de ces deux villes respectives sont assez similaires à première vue, car elles sont toutes deux marquées par le même manque d'espace négatif et de désordre. En y regardant de plus près, nous pouvons constater que les images de New York présentent principalement des bâtiments en brique (95), tandis que les bâtiments de Montréal ont tendance à être plus variés (187), mais il n'y a pas de changement marqué dans la mise en page pour refléter ce changement, comme le suggère Labio. Je soutiens que c'est parce que les mêmes risques liés au genre existent pour Julie chaque fois qu'elle déambule dans la ville, peu importe de quel côté de la frontière elle se trouve.

Par exemple, Julie n'est pas à l'abri de rencontres sexuelles douteuses (et parfois carrément prédatrices) lorsqu'elle est à Montréal. Dans la nouvelle « La première fois » (275-284), Julie accompagne son amie Nathalie lors d'une sortie au cours de laquelle le petit ami de Nathalie doit voler un casque de moto pour elle, et elle est ensuite embrassée de force par le petit ami (281). C'est dans cette même histoire qu'est décrite sa première relation sexuelle, avec un homme qu'elle rencontre par l'intermédiaire du petit ami et qui, pendant l'acte, lui dit « crois-moi, c'est pas du tout c'que j'avais en tête » (283). Tout au long de leur relation sexuelle, l'expression du visage et le comportement de Julie restent incertains, et ses seules pensées sont « Hé bien... » et « ouïe ! Ça y est » (283). C'est aussi à Montréal qu'un regard sur le pénis d'un ami est considéré comme un consentement au sexe (« Oh bon », 313), et qu'un petit ami exige de Julie qu'elle soit témoin de son suicide (« Je suis convaincu que j'avais raconter des choses incroyables quand je mourrai ! Je dirai toutes sortes... t'sais, des grandes vérités cosmiques... Je veux que tu sois là pour écouter », 325). Alisia Chase décrit l'encombrement personnel et visuel des expériences de Julie et des cases de Doucet : « a symbolic shorthand for the emotional confusion that accompanie[s] the lived experiences of the protagonis[t] as well as their subsequent artistic narration by the creato[r] » (211).

Le même du foyer tient moins chez Doucet de la forme des bâtiments dans une ville particulière que de l'expérience d'être une femme en milieu urbain. Cela est encore souligné par les cas où la mise en page et le désordre visuel changent de manière significative : dans « Oh la la j'ai fait un drôle de rêve », où Julie va dans l'espace (97-101) ; « Le striptease du lecteur » dans laquelle Julie éviscère Steve (134-136) ; « Mon meilleur trip d'acide » au sujet d'une expérience avec de la drogue (212) ; « Portée disparue », une séquence de rêve qui se déroule dans une série de tunnels de métro (217-228) ; et « Le jour où j'en aurai trop marre » dans laquelle Julie s' imagine une vie d'agricultrice dans le désert (240-244). Chacune de ces histoires éloigne Julie de la réalité de l'expérience vécue ou de l'engagement ontologique avec la ville, pour l'emmener dans un espace de rêve, d'imagination ou dans le cas de « Monkey's Coco Girls », de performance (157-162).

La ville abstraite, la ville comme cadre dans *Skim* et dans *Susceptible*

Si Seth et Doucet écrivent la ville d'une manière sans doute concrète, Jillian Tamaki et Geneviève Castrée, dont les textes se déroulent respectivement à Toronto et à Montréal, le font d'une manière plus abstraite, et méritent à ce titre d'être considérés séparément. *Susceptible* de Castrée se concentre principalement sur les espaces et les décors intérieurs et s'appuie sur l'action au premier plan pour la majeure partie de sa narration. La ville dans *Susceptible* est principalement implicite. En revanche, *Skim* de Tamaki décrit la ville de manière très détaillée, tout en respectant les notions normatives de cohérence spatiale, en utilisant des dispositions de cases uniques et des distorsions de l'espace dans la page pour produire un Toronto qui parle intimement des expériences de désorientation et de dislocation du personnage principal en tant qu'adolescente homosexuelle. Moins de la moitié des pages de *Susceptible* sont disposées selon la grille standard, alors qu'aucune page de *Skim* ne l'utilise, ce que Monica Chiu décrit comme soulignant le caractère confus, aliéné et non traditionnel du personnage. Si Chiu écrit spécifiquement sur *Skim*, ce qu'elle dit du personnage principal dans ce récit – « confuse, aliénée et non traditionnelle » (31) – s'applique tout aussi bien à Goglu dans *Susceptible* ; la jeune Skim occupe ces catégories en tant qu'adolescente à moitié japonaise, grosse, queer et gothique, tandis que Goglu les occupe en tant qu'enfant et adolescente émotionnellement négligée et parentifiée. Bien que l'identité et la situation de vie de chaque fille soient uniques, elles se sentent toutes deux profondément seules dans leur situation, et sont mal servies par les systèmes dans lesquels elles vivent.

Skim oscille entre des moments d'immobilité et de mouvement. Non seulement son « mouvement » social est freiné par son statut d'outsider, mais plusieurs moments d'immobilité littérale sont mis en évidence dans le texte. Dans le cadre de la réaction de son école de fille au suicide d'un jeune homme (John Reddear) dans l'école de garçons, les élèves sont dirigées à travers une variété d'exercices d'autosoin, menant à ce moment : « Aujourd'hui au cours de sport, on a fait des exercices de relaxation respiratoires et je me suis endormie sur le tapis de sol » (74). Après avoir été renvoyée par la professeure d'anglais avec qui Skim a partagé un baiser, Skim reste immobile sur le canapé toute la journée (76). Après une dispute avec sa meilleure amie Lisa, au cours

de laquelle Lisa a insinué de façon désobligeante que Skim est une pédale – « why don't you go make out with Ms. Archer » (34)⁶ – Skim choisit l'immobilité, écrivant dans son journal : « Les livres de Wicca sont très longs et un peu ennuyeux. Mais je crois que je sais ce que je fais » (35). Ce texte et l'image qui l'accompagne, où l'on voit Skim à plat ventre sur son lit, regardant son plâtre, forment une page entière, ce qui a pour effet d'arrêter l'action du texte et de souligner l'immobilité et l'isolement de Skim, en partie comme quelque chose qui lui a été infligé, et en partie comme quelque chose qu'elle a choisi.

Notamment, elle choisit aussi de passer le temps en marchant dans les rues sombres ou en se déplaçant sans but dans les autobus, de sorte que la ville devient une présence qui peut parler de solitude, mais pas d'isolement. Theresa Rogers remarque au sujet de *Skim* que la ville de Toronto y est évoquée sans qu'elle soit nommée et voit dans l'urbanité, toujours présente, un arrière-plan adéquat aux liens temporaires qui se tissent entre les personnages (197). La ville opère dans le même registre que la race de Skim et son homosexualité, toutes deux présentes dans les images mais largement absentes dans la prose (Chiu 29). En effet, alors que la race de Skim n'est mentionnée qu'une seule fois dans le texte (« Elle s'est peut-être dit que ça se passait comme ça au Canada. Les Asiates dehors d'abord » [86]) et qu'il y a insulte allusive au fait qu'elle est queer (qui disparaît d'ailleurs en français comme remarqué plus haut), la ville est invoquée directement une seule fois : « On n'est jamais vraiment seul dans une ville la nuit. Il y a toujours des chauffeurs de taxi, des gens dans les cafés, le vendeur du 7-Eleven, ceux qui regardent la télé chez eux. Mais on s'y sent seul » (107). Ces trois exemples sont associés à une *splash page*, ou un moment de pause dans la narration formelle, une rupture dans le temps marquée par l'absence de cases et de gouttières qui signalent le temps et le rythme dans la forme. La mention spécifique de la ville apparaît dans un texte blanc flottant sur un fond noir, avec le corps de Skim, la tête coupée par le haut de la page et apparaissant en bas dans une autre direction, ainsi que des images plutôt abstraites de personnes assises dans des taxis, de maisons et de restaurants, de devantures de magasins et de signaux de passage pour piétons apparaissant dans le même blanc éclatant (107). Cette scène se produit, sans surprise, au plus fort de la désorientation de Skim, marquant la

ville à la fois comme un espace qui lui renvoie sa désorientation, comme le montrent les images, et qui lui fournit un espace d'appartenance relative : contrairement à l'école, où Skim ne parvient pas à s'intégrer en raison des marqueurs d'identité immuables qu'elle porte sur elle, lorsqu'elle erre dans la ville la nuit, elle n'est jamais vraiment seule.

La relation de Skim avec la flânerie, ou la marche dans la rue, est plus proche de celle de Seth que de celle de Julie, même si l'expérience de Skim de la ville est marquée par le genre de manière similaire. Les déplacements de Julie dans la rue sont marqués par des interactions avec d'autres personnes ou par un objectif pragmatique (aller chercher de la bière ou ramasser du courrier). Comme Seth, Skim erre un peu sans but, et son errance s'accompagne parfois de silence, comme dans la page de trois pages, essentiellement silencieuse, où l'on voit Skim sortir en douce de chez elle pour déposer une lettre dans la boîte aux lettres de Mme Archer (49-51). Au milieu de la troisième et dernière partie du texte, juste après que Skim a commencé à se familiariser avec Katie Matthews, la petite amie du jeune homme qui se suicide, elle écrit dans son journal intime : « Cher Journal, Je n'ai pas la moindre idée de ce qui se passe dans un seul de mes cours. [...] Moi = dans la merde » (115). On pourrait lire l'errance sans but de Skim comme un parallèle à la participation terne à l'école qui semble la rattraper alors qu'elle est soumise aux pressions croissantes de la surveillance et de la culture du bien-être à la maison et à l'école, mais je veux proposer une lecture plus productive de cette situation. Dans la lecture que Marty Fink fait de *Skim*, l'ingestion de nourriture comme mécanisme de compensation se comprend parfois – il réfère en ceci aux travaux de Lauren Berlant – comme symptôme d'un bien-être plutôt que comme une barrière au bien-être. Fink réfère à ceci comme relevant d'une réponse logique (« logical response 'to feeling overwhelmed, raw, a misfit' » (Berlant 33, cité dans Fink 135)) Le lien avec l'ontologie est ici très fort : Skim erre pour se rappeler qu'elle n'est pas vraiment seule, même si elle en a l'impression, et pour échapper au regard attentif de ses camarades, de ses enseignants et de ses parents. Son errance est une affirmation de sa propre existence, même dans un contexte de douleur et de désorientation profondes.

Le personnage de Goglu dans *Susceptible*, tout comme Skim, est un personnage fiction qui partage des traits avec sa créatrice⁷ ; à maints égards, l'histoire de Goglu est

plus proche de la vie de Castrée que celle de Skim avec la vie de l'une ou l'autre des Tamaki. *Susceptible* est un récit poignant sur la survie d'une jeune fille dans une maisonnée qui, au début, la néglige, puis lui est totalement hostile. S'inspirant de la notion d'« effets domestiques » de Kathy Mezei dans les bandes dessinées réalisées par et sur des femmes et des filles, Candida Rifkind décrit les œuvres de Castrée comme étant axées sur la vie intérieure (« the significance of interior spaces to the shaping of memory and the construction of an emergent self » (n.p)). Une grande partie de *Susceptible* se déroule dans des espaces intérieurs, se concentrant sur les relations interpersonnelles de Goglu avec sa mère abusive et le petit ami abusif de sa mère (Amère et Amer) à travers des représentations du langage corporel, de l'expression faciale et du dialogue intérieur. En plus de ces espaces intérieurs, il y a plusieurs brefs passages qui, comme dans les autres bandes dessinées examinées ici, décrivent des voyages ou des déplacements dans l'espace : Goglu et sa mère rentrent chez elles après divers voyages ou se rendent à des fêtes (16-17, 28, 31, 35), Goglu traverse le Canada pour rendre visite à son père (23, 57) et, dans une scène inhabituellement joyeuse, Goglu se rend en vélo à un camp de vacances (34). Ce dernier exemple se déroule sur fond de page entièrement blanche, une technique que Castrée utilise pour créer des moments de pause tout au long du texte. Généralement, ces moments de pause sont colorés par une narration profondément troublée, comme dans les premières pages, où l'on voit Goglu liée à une plante brumeuse qui grandit avec elle à mesure qu'elle passe par plusieurs stades de développement, l'étouffant progressivement jusqu'à ce qu'elle s'en libère (8), tandis que la voix narrative contemple la relation entre la nature et l'éducation : « Peut-être que c'est mon noyau à moi qui est pourri... que ma faune et ma flore internes sont trop fragiles, déséquilibrées » (7). Le ton de la scène du vélo est sensiblement différent de celui de la séquence d'ouverture, en partie parce qu'elle souligne l'indépendance et la mobilité de Goglu : avant cette scène, elle est trop jeune pour se déplacer seule, et plus tard, à l'adolescence, ses mouvements seront sévèrement limités par Amer et Amère. La santé et le bien-être relatifs de Goglu sont liés à ses déplacements de manière complexe. La ville n'est pas présente sur la page dans *Susceptible*, mais elle est un élément de la carte conceptuelle (et réelle) qui sert de toile de fond à l'intrigue du texte. La vie de Goglu

évolue en fonction des espaces qu'elle occupe, et ses lignes de mouvement sont ainsi spatialisées : la ville et la banlieue sont dans une relation binaire l'une par rapport à l'autre (des opposés qui prennent tout leur sens en s'opposant l'un à l'autre), tandis que les bois de la Colombie-Britannique fonctionnent comme un espace de répit, décrit au début du texte comme étant « le royaume mythique où les papas disparaissent » (23). Chacun de ces espaces remplit une fonction particulière dans la vie de Goglu.

Au début de sa vie, Goglu et sa mère déménagent d'un appartement à l'autre, et d'une petite ville à la ville lorsqu'Amère change de travail, mais une fois qu'Amère et Amer emménagent dans une maison en banlieue, cette mobilité est freinée. Bien qu'Amère laisse entendre qu'elle (et Goglu) quitteront la banlieue à plusieurs reprises, elle n'en est jamais capable. La maison de banlieue est aussi l'espace où Goglu traverse sa puberté, et où elle est le plus maltraitée : Goglu est rendue responsable de l'état de la relation entre Amer et Amère, et est l'objet de négligence, de manipulation et de triangulation à tel point que sa santé mentale se détériore, qu'elle souffre de troubles de l'alimentation et d'idées suicidaires. Un professionnel de la santé lui suggère même de se concentrer sur l'obtention prochaine de son diplôme comme stratégie de survie, en lui disant « il te reste deux ans d'école secondaire, c'est tout. Après ça, tu peux aller vivre en appartement » (55). La Colombie-Britannique rurale, par contre, lui offre un espace de répit. Son arrivée en Colombie-Britannique pour un séjour de huit mois est également décrite sur une page entièrement blanche, ce qui donne une impression de calme et de stabilité (71), d'autant plus qu'elle est opposée à une description de combats chaotiques avec Amer et à un aveu coupable et en larmes d'Amère, qui avoue qu'elle a toujours su que Goglu souffrait : « Tu penses que je vois rien, mais je le sais pourquoi tu pars... tu es malheureuse depuis longtemps... » (70). La période de sa vie où elle est en Colombie-Britannique en est une de grande solitude ; elle dort toute la journée et dessine toute la nuit dans une petite cabine de bois qu'on a construite pour elle – la première fois qu'on accorde de l'importance à son besoin d'un toit tout comme de ses autres besoins, stabilité et indépendance (72). Elle revient de son séjour avec du recul et un nouveau sentiment de distance saine (plutôt qu'un enchevêtrement toxique) avec sa mère. Lorsqu'Amère essaie de convaincre Goglu de boire avec elle, les réponses de Goglu montrent une

maturité qui dépasse ses dix-huit ans : « J'aime pas vraiment ça la bière. [...] On pourrait aller manger à la place ? » (75).

Le texte se termine par la décision de Goglu de déménager, seule, à Montréal. Bien que cette décision témoigne le plus clairement de la construction du soi émergent de Goglu, elle est également troublée par ses relations avec Amer et Amère. Ce qui l'incite à se rendre en Colombie-Britannique, c'est une tentative ratée de déménager à Montréal avec un ami : « L'appartement trouvé, Amère refuse de m'aider à signer le bail, je suis mineure après tout » (70). Lorsqu'elle fait part de son intention à sa mère à son retour de la Colombie-Britannique, la réponse de celle-ci est puérile : elle insinue qu'elle et Goglu vont emménager ensemble et accuse Goglu de l'abandonner lorsque celui-ci rejette la suggestion. Nous ne voyons jamais Goglu déménager à Montréal. Nous voyons plutôt Goglu évoluer vers un sentiment de sécurité, dans une séquence de trois pages où l'on voit Goglu allongée sur un tapis moelleux, dont la taille diminue au fur et à mesure que l'œil narratif fait un effet de zoom avant. La voix narrative lance : « J'ai dix-huit ans. J'ai toutes mes dents. Je peux faire ce que je veux » (76-9). La disposition du texte, en chaque page, sous une case circulaire est particulière. Comme le fait remarquer Rifkind dans l'article susmentionné, ce choix détonne par rapport à la disposition des cases en une grille ailleurs dans l'album tant par la forme des dites cases que par l'utilisation d'une seule case par page. Ce passage à une autre organisation de page contribue à établir pour nous qui lisons le fait que Goglu a surmonté les traumatismes de l'enfance.

Bien que la ville n'apparaisse pas sur la page dans *Susceptible* de la même manière que dans les autres bandes dessinées que j'ai examinées, le « même du foyer » est présent de part en part. L'utilisation abondante de l'espace blanc et l'oscillation entre les pages sans case, les moments de stabilité relative inscrits habituellement dans une grille et l'utilisation de la case circulaire, comme le décrit Rifkind, pour indiquer un traumatisme reflètent tous une vie familiale chaotique et non propice à un développement sain. La réécriture du cadre circulaire pour montrer que Goglu a surmonté les effets domestiques de son enfance abusive est intimement liée à la ville de Montréal comme espace réel et imaginaire plein de promesses et d'indépendance.

Définir les frontières : conclusion

Dans le cadre de ce projet, j'ai cherché à savoir si les représentations des villes canadiennes suivraient un certain ensemble de divisions, reflétant un « même de chez soi » spécifique respectivement pour le Québec et le Canada hors Québec, en considérant deux représentations de Montréal et de Toronto. J'ai trouvé que le même du foyer était un cadre extrêmement productif, bien qu'il ait servi à éclairer des complexités plus grandes dans ces représentations, plutôt qu'à aligner la mise en page et la structure de chaque BD concrètement sur l'influence architecturale. Le clivage Montréal/Toronto est-il vrai à certains égards ? Certainement : *Skim* et *La vie est belle malgré tout* soutiennent tous deux la ville comme un espace de contemplation tranquille, même si la voix narrative dans le livre de Seth suggère le contraire, comme je l'ai montré plus haut. De même, *Dirty Plotte* et *Susceptible* défendent tous deux Montréal, en particulier, comme un lieu de sécurité relative contre les personnes abusives. Cependant, le même clivage est également transgressé. Seth et Julie Doucet utilisent tous deux la grille standard dans la plupart de leurs œuvres. Une mise en page propre et sans encombrement est commune à *La vie est belle malgré tout* et *Susceptible*, tandis que *Skim* et *Dirty Plotte* embrassent tous deux le chaos, *Skim* dans ses mises en page et sa spatialisation queer, et *Dirty Plotte* dans ses cases encombrées. Un ensemble de divisions beaucoup plus claires devient apparent lorsque le cadre du même du foyer est légèrement recentré, mettant en évidence à la fois l'influence architecturale de la ville et la forme du mouvement des protagonistes à travers elle comme une expérience incarnée et affective.

Ouvrages cités

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenologies*. Duke UP, 2006.
- Berlant, Lauren. « Risky Bigness : On Obesity, Eating, and the Ambiguity of 'Health' ». *Against Health: How Health Became the New Morality*. Dir. Jonathan Metzl et Anna Kirkland. New York UP, 2010. 26-39.
- Busi Rizzi, Giorgio. « Portrait of the Artist as a Nostalgic : Seth's *It's a Good Life if you Don't Weaken* ». *Comics Memory: Archives and Styles*. Dir. Maaheen Ahmed et Benoît Crucifix. Palgrave MacMillan, 2013. 15-35.

- Byrn Køhlert, Frederik. « Female Grotesques : The Unruly Comics of Julie Doucet ». *Serial Selves*. Rutgers UP, 2019. 23-53.
- Castrée, Geneviève. *Susceptible*. L'Apocalypse, 2012.
- Charland, Maurice. « Technological Nationalism ». *Canadian Cultural Studies*. Dir. Sourayan Mookerjea, Imre Szeman et Gail Faurschou. Duke UP, 2009. 308-323.
- Chase, Alisia. « You Must Look at the Personal Clutter : Diaristic Indulgence, Female Adolescence, and Feminist Autobiography ». *Drawing From Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*. Dir. Jane Tolmie. UP of Mississippi, 2013. 207-240.
- Chiu, Monica. « A Moment Outside of Time : The Visual Life of Homosexuality and Race in Tamaki and Tamaki's *Skim* ». *Drawing New Color Lines: Transnational Asian American Graphic Narratives*. Dir. Monica Chiu. Hong Kong UP; 2015. 27-48.
- Clarke Grey, Brenna. « Canadian Comics : A Brief History ». *The Routledge Companion to Comics*. Dir. Frank Bramlett, Roy T. Cook et Aaron Meskin. Routledge, 2017.
- Davies, Ioan. « Theorizing Toronto ». *Canadian Cultural Studies*. Dir. Sourayan Mookerjea, Imre Szeman et Gail Faurschou. Duke UP, 2009. 441-456.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. T. 1, *Arts de faire*. Union générale d'éditions, 1980.
- Doucet, Julie. *Maxiplotte*. Tr. Julie Doucet, Jean-Christophe Menu et Laura Park. L'Association, 2021.
- Featherstone, Mike. « The Flâneur, the City, and Virtual Public Life ». *Urban Studies* 35.5 (1998). 909-925.
- Fink, Marty. « It Gets Fatter : Graphic Fatness and Resilient Eating in Marino and Jillian Tamaki's *Skim* ». *Fat Studies : An Interdisciplinary Journal of Body Weight and Society* 2.2 (2013). 132-146.
- Hardy-Vallée, Michel. « The Carrefour of Practice : Quebec BD in Transition ». *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines, and International Perspectives*. Dir. Mark Berninger, Jochen Ecke et Gideon Haberkorn. McFarland, 2010. 85-98.
- Hayward, Eva. « More Lessons from a Starfish : Prefixial Flesh and Transspiciated Selves ». *Women's Studies Quarterly* 36.3-4 (2008). 64-85.

- Labio, Catherine. « The Architecture of Comics ». *Critical Inquiry* 41.2 (2015). 312-343.
- Mezei, Kathy. « Domestic Space and the Idea of Home in Auto/biographical Practices ». *Tracing the Autobiographical*. Dir. Marlene Kadar, Linda Warley, Jeanne Perreault et Susanna Egan. Wilfrid Laurier UP, 2005. 81-95.
- Richards, Helen. « *Sex and the City* : A Visible Flaneuse for the Modern Era ? ». *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 17.2 (2003).147-157.
- Rifkind, Candida. « Geneviève Castrée's Unmade Beds : Graphic Memoir and Digital Afterlives ». *The Comics Grid : Journal of Comics Scholarship* 8.14-18. Np.
doi: doi.org/10.16995/cg.128
- Rogers, Theresa, et al. « Looking for Canada : Places and Cultural Spaces in Recent Fiction for Adolescents ». *Jeunesse : Young People, Texts, Cultures* 2.1 (2010). 188-202.
- Seth. *La vie est belle malgré tout*. Tr. Vincent Bernière. Delcourt, 2019.
- Tamaki, Jillian et Mariko Tamaki. *Skim*. Tr. Fanny Soubiran. Casterman, 2008.
- York, Lorraine. « 'A Good Place Where to Be' : Un-Placing Mobilities in Julie Doucet's *My New York Diary* ». *Inks* 4.3 (2020). 309-326.

Notes

¹ Article traduit de l'anglais par Jean Sébastien, avec Chris Reyns-Chikuma.

² Clarke Grey traite également de la caricature politique pré-canadienne au milieu des années 1700, mais je m'intéresse ici au rôle de la bande dessinée dans la construction d'une nation.

³ Il est peut-être ironique que, ne lisant ni ne parlant français, je me concentre sur D&Q, puisque La Pastèque publie essentiellement des ouvrages en français.

⁴ L'article de York démêle le mouvement, l'emplacement et l'incarnation dans *My New York Diary* de Doucet d'une manière délicieusement méticuleuse et nuancée ; ma citation ici emprunte vaguement sa prémisse pour la développer dans une autre direction.

⁵ La forme de ce travail est fortement influencée par ce qu'Eva Hayward fait dans son article « More Lessons from a Starfish », article dans lequel elle examine de près les préfixes linguistiques tels que « trans » et « re » afin de comprendre comment ils sont incarnés pour les personnes trans (66). Mon analyse est différente de la sienne dans son fondement, car je pense à l'incarnation en dehors des expériences particulières des personnes trans, et plus directement à la façon dont le préfixe « trans » parle de la localisation par le mouvement, et j'utilise ici un cadre similaire à celui qu'utilise Hayward pour relier la localisation et l'incarnation.

⁶ Dans la traduction, l'allusion sexuelle a été gommée. La phrase devient : « T'as qu'à poser la question à ta Mlle Archer ? »

⁷ On peut noter que les deux textes dans lesquels le protagoniste sert d'avatar direct au créateur collent le plus étroitement à la grille traditionnelle, tandis que les derniers textes, qui mettent tous deux en scène des personnages principaux qui chevauchent leurs créateurs à certains égards, mais pas totalement, sont beaucoup plus libres dans leur utilisation de la forme. Cela est notable pour la façon dont la ville est écrite – les versions plus romancées de Montréal et de Toronto prennent une forme moins concrète sur la page

– mais cela a peut-être aussi des implications sur les différences entre la bande dessinée autobiographique et la bande dessinée de fiction.