Document généré le 2 juil. 2025 03:08

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

Échappées hors de la ville

Thara Charland

Volume 19, numéro 2, 2022

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1096143ar
DOI : https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4133

Aller au sommaire du numéro

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

Charland, T. (2022). Échappées hors de la ville. *Voix plurielles*, *19*(2), 320–348. https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4133

Résumé de l'article

Cet article montre comment on trouve dans la bande dessinée québécoise actuelle des oeuvres proposant des vues contrastées des régions : en certains cas, c'est le pouvoir régénérateur de la nature qu'on y retrouve, en d'autres, c'est l'exploitation (dans les champs, en forêt ou dans les mines) et la difficulté des conditions de travail qui est représentée. L'analyse porte sur Je vois des antennes partout de Julie Delporte, La guerre des rues et des maisons de Sophie Yanow et Poulet grain-grain de François Samson-Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau.

© Thara Charland, 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/

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/

Échappées hors de la ville

Thara CHARLAND, Université McGill

Résumé
Cet article montre comment on trouve dans la bande dessinée québécoise actuelle des œuvres proposant des vues contrastées des régions : en certains cas, c'est le pouvoir régénérateur de la nature qu'on y retrouve, en d'autres, c'est l'exploitation (dans les champs, en forêt ou dans les mines) et la difficulté des conditions de travail qui est représentée. L'analyse porte sur *Je vois des antennes partout* de Julie Delporte, *La guerre des rues et des maisons* de Sophie Yanow et *Poulet grain-grain* de François Samson-Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau.

Mots-clés
Bande dessinée québécoise ; Delporte, Julie ; Yanow, Sophie ; Samson-Dunlop, François ; Fontaine Rousseau, Alexandre

---

Depuis le début du vingt-et-unième siècle, les représentations littéraires de l'urbanité montréalaise se sont multipliées, et ce, tout particulièrement dans la bande dessinée québécoise (BDQ). L'exposition « Montréal en bulles » tenue en 2017 au Festival BD de Montréal et l'ouvrage *Rues de Montréal* qui découle de cette exposition, témoignent par ailleurs de la manière dont la ville et le neuvième art sont intrinsèquement liés[1]. Le parcours urbain réalisé par Michel Rabagliati pour souligner le 375e anniversaire de la ville de Montréal, « Paul à Montréal », invitait quant à lui les citoyen·ne·s à déambuler et à découvrir, à l'aide de douze planches, l'histoire de la métropole. Enfin, certaines parutions récentes lient durablement des auteurs à un quartier précis[2].

Montréal occupe ainsi une place centrale tant dans l'édition de la BDQ francophone que dans l'imaginaire topographique et toponymique du neuvième art au Québec. Cependant, en marge de cette écrasante majorité d'œuvres qui prennent Montréal comme lieu principal de leurs intrigues, plusieurs bandes dessinées proposent des visions du monde à l'extérieur du centre. Dans le cadre de cet article, je proposerai d'abord un rapide panorama des représentations des régions et de la campagne dans la bande

dessinée québécoise contemporaine[3]. Ce survol rapide d'albums choisis parmi un plus vaste corpus permettra notamment de constater quels sont les lieux communs qui sont recyclés et quelles sont les possibilités narratives et graphiques qui sont explorées par les bédéistes qui décident de camper leurs intrigues à l'extérieur de la ville. Je me concentrerai ensuite sur trois albums dépeignant la vie de protagonistes qui quittent volontairement l'espace urbain pour gagner la campagne ou la région. Mon analyse portera sur *Je vois des antennes partout* de Julie Delporte, *La guerre des rues et des maisons* de Sophie Yanow et *Poulet grain-grain* de François Samson-Dunlop et Alexandre Fontaine Rousseau. Je m'attacherai davantage à ce dernier album qu'aux deux autres, puisque l'échappée hors de la métropole constitue, chez Samson-Dunlop et Fontaine Rousseau, non pas un épisode, mais le moteur même de l'intrigue. À l'encontre du topos de l'arrivée en ville (que l'on retrouve abondamment dans la littérature québécoise, mais aussi dans la BDQ récente et moins récente), cet article proposera donc un tour d'horizon de quelques-unes de ces échappées hors de la ville mises en scène par la bande dessinée contemporaine.

Les régions et la campagne : survol de la BDQ actuelle

De l'Abitibi aux Îles-de-la-Madeleine en passant par le Saguenay, la Mauricie et Charlevoix, les bédéistes contemporain·e·s investissent le territoire québécois et étoffent la cartographie de la province. La mise en parallèle de différents albums permet de constater que certains lieux communs et caractéristiques des lieux extérieurs à la métropole — qu'ils soient la campagne ou les régions — reviennent d'un·e artiste à l'autre, solidifiant du même coup l'image que l'on se fait de la périphérie au Québec. Examinons donc certains des discours véhiculés sur la campagne et les régions dans la BDQ actuelle.

Dans *La pitoune et la poutine*, c'est l'Outaouais qui constitue le point de départ de l'épopée pittoresque que nous proposent Alexandre Fontaine Rousseau et Xavier Cadieux, un voyage qui nous mènera jusqu'au village fictif de Saint-Shack-à-Patate-du-Lac. Les deux bédéistes revisitent de manière ludique, dans cet opus, un pan de l'histoire québécoise par l'entremise du personnage de Jos Montferrand, célèbre bûcheron, qui est présenté dans une version déchue et quelque peu décrépite. Le périple du mythique

homme des bois dans les contrées québécoises est raconté de manière fantaisiste et l'image des régions qui s'en dégage est celle d'un territoire vaste et dangereux où l'on peut rencontrer toutes sortes de brigands et de voyous. Si le dessin de Cadieux est extrêmement dynamique et axé sur les mouvements et les actions des nombreux personnages, on retrouve tout de même plusieurs planches où ce sont les paysages qui prennent le dessus. La nature luxuriante, parfois grandiose, parfois menaçante, fait office de décor à cette quête de la poutine qui mène Jos un peu partout au Québec. Cette traversée du territoire de la province est aussi l'occasion d'une mobilisation d'une tradition orale et d'un jeu avec le folklore québécois.

Rabagliati a lui aussi campé plusieurs de ses intrigues en dehors de la métropole, que ce soit dans la ville de Québec (*Paul à Québec*) ou, plus souvent, dans les Laurentides (*Paul à la campagne*, *Paul a un travail d'été*, *Paul à la pêche* ou *Paul dans le Nord* par exemple). Le danger associé au voyage en région — ou peut-être davantage l'impression du danger — est lui aussi présent chez Rabagliati, notamment dans une scène marquante de l'album *Paul dans le Nord*. Dans l'article qu'il consacre à l'étude des métadiscours sur la BDQ, Mario Beaulac propose une analyse pertinente de cet épisode de la tempête de neige où les personnages de Paul et de son ami se retrouvent au cœur de la tourmente. Beaulac insiste, dans sa lecture de la scène, sur le traitement graphique particulier auquel le bédéiste a eu recours :

> Une première occurrence d'un tel « effet spécial » survient lorsque Paul et ti-Marc se perdent à leur arrivée à Mont-Laurier, se retrouvant balayés par les vents d'une tempête de neige non anticipée, qui occupe la troisième case […], jusque-là la plus grande vignette de l'ouvrage (elle occupe les deux tiers d'une planche). Paul et ti-Marc se mesurent ensuite — dans un plat de deux planches en vis-à-vis […] — à une brutalité éolienne qui prend la forme d'amas floconneux en filés, comme on en retrouve en photographie […]. (37)

Beaulac rappelle en effet que Rabagliati se tient, la plupart du temps, du côté d'un « dispositif canonique de la BD » (39). Ce classicisme fait en sorte que toute incartade au canon devient spectaculaire, d'où l'utilisation du terme d'« effet spécial » par le chercheur. Ainsi, le côté sauvage de la nature à laquelle Paul et son ami se voient confrontés trouve un écho dans le traitement graphique de l'épisode.

Dans *Paul a un travail d'été*, la forêt provoque encore une fois beaucoup d'angoisse chez le protagoniste qui se souvient avec effroi des exercices de survie effectués lorsqu'il était un louveteau. C'est pourtant l'attrait de la nature qui constitue l'argument principal de Guy — le responsable de la colonie — pour inciter Paul à accepter un travail au camp de vacances : « Tu aimerais ça ; on est en pleine nature, direct sur le lac, un très beau *spot*, la grosse paix, mon Paul ! » (26). Les avantages de cette escapade hors de Montréal l'emportent sur les craintes de Paul ; à la gare d'autocars, alors qu'il paye son billet, le jeune homme pense : « Ouf ! Enfin libre, à moi les grands espaces loin de la foule ! » (27). Quitter Montréal signifie donc échapper à l'exiguïté de la vie citadine et profiter de la vastitude du territoire québécois. De nombreuses cases s'attachent en effet à dépeindre l'immensité de la forêt Laurentienne, proposant des vues panoramiques sur le lac Morin, les montagnes et les couchers de soleil. Cet environnement idyllique est également le décor d'une histoire d'amour entre Paul et Annie, une autre monitrice du camp. Cependant, le retour à la vie normale et à la ville, dans le cas du protagoniste, brise cette union : « Il fallait se rendre à l'évidence… notre amour ne pouvait vivre qu'au camp, dans cette atmosphère de vacances et de fête, avec le soleil, le lac et la liberté, loin de la civilisation et de ses contraintes » (132). L'escapade hors de la ville est ainsi conçue comme une bulle hors du temps, un espace autre où l'aventure amoureuse a pu être possible. Enfin, on retrouve également dans ce deuxième tome de la série, certains clichés associés à la ville, notamment celui de la toxicité ambiante. Ainsi, alors que Paul vient tout juste d'arriver au lac Morin, Guy lui propose un travail manuel très exigeant dans le but avoué de « faire sortir les toxines de la ville de [s]es poumons » (40). On comprend ainsi que le travail en pleine nature purifiera le corps de Paul, le débarrassant du même coup de toutes les impuretés accumulées en ville.

En 2018, Francis Desharnais propose, quant à lui, *La petite Russie*, une bande dessinée mettant en scène la vie des habitants et des habitantes d'un petit village de l'Abitibi. La première image de l'album place tout de suite le décor, puisqu'il s'agit d'une carte du territoire du Québec sur laquelle on trouve entre autres les repères habituels comme Montréal et Québec. Le point le plus au Nord est le fameux village de Guyenne, comme si Desharnais avait voulu souligner l'éloignement du patelin d'avec le centre,

exacerbant son caractère isolé. Dès les premières pages de l'œuvre, la dualité ville-région est décrite comme un élément fondateur de la colonisation et plus précisément de celle de Guyenne. Dix planches sont en effet consacrées à la présentation du contexte politique autour de la colonisation, chacune découpée en gaufrier de neuf cases. Le rythme rapide imposé par ce découpage est toutefois ralenti par l'insertion de cases à fond noir où l'on peut lire le discours de la voix narrative.

La petite Russie, p. 13

Ces cases s'immiscent dans la succession d'images de végétation abondante et dense. La voix narrative nous apprend qu'en « 1932, le gouvernement du Canada essaye de redresser les affaires avec le plan Gordon. L'idée, c'est d'amener les chômeurs de la ville à devenir colons. C'est un échec. En 1934, le gouvernement libéral du Québec veut lui aussi aider la colonisation. Avec son plan Vautrin, il augmente les budgets pis s'arrange avec l'Église pour bien faire rouler la patente. C'est un grand projet. Malheureusement, y'a ben du monde qui retourne dans villes quand l'économie se remet à rouler » (12-13). Dans cette bande dessinée qui esquisse un pan de l'histoire de la naissance d'un village coopératif, une tension se dévoile entre un modèle utopique et syndical éloigné des villes et le modèle urbain. Contrairement au ton ironique et fantasque employé dans *La pitoune et la poutine*, c'est sur le mode de l'hommage que Desharnais dépeint le travail agricole et forestier au cœur de l'aventure de Guyenne. Le dur labeur des paysan·ne·s est en effet mis en valeur tout au long de la bande dessinée qui se clôt sur plusieurs planches silencieuses montrant, de nouveau, les paysages grandioses près de Guyenne. La reprise du gaufrier à neuf cases aux pages 159 à 162 assure d'ailleurs une cohérence interne à la bande dessinée et agit à titre de clin d'œil à l'incipit.

L'entreprise documentaire menée par Rémy Bourdillon et Pierre-Yves Cézard porte elle aussi sur le travail agricole, mais témoigne cette fois-ci d'une tangente que la BDQ contemporaine a prise récemment, celle du bédéreportage[4]. Dans *Faire campagne : joies et désillusions sur le renouveau agricole*, les bédéistes s'intéressent non seulement à la vie agricole, mais surtout aux alternatives à l'agriculture industrielle. À la lecture de ce bédéreportage, les lectrices et les lecteurs sont invité·e·s à en apprendre davantage à propos des quotas, des coopératives agricoles, des amendes de surproduction, de l'UPA (Union des producteurs agricoles), de la gestion de l'offre et des enjeux de zonage. L'œuvre est construite autour de différents témoignages d'actrices et d'acteurs du milieu, dont plusieurs ont quitté la ville pour tenter l'aventure rurale. Les bédéistes les identifient comme des néoruraux, c'est-à-dire des personnes qui choisissent volontairement de faire un retour à la terre. C'est le cas notamment de Dominique Legendre, propriétaire de la ferme Les trois bergères de Saint-Vallier, qui explique les raisons qui ont motivé son départ de Montréal : « Après la naissance de notre troisième fille, on s'est dit qu'il fallait

qu'on change d'air, qu'on remette le couple sur les rails. Alors on a décidé d'avoir un projet complètement fou, qui nous sortirait de notre routine » (74). Le choix de quitter la ville semble avoir deux fonctions ici. D'une part, il s'agit d'un moyen de sortir du train-train quotidien, celui qu'on qualifie généralement et de manière stéréotypée comme le « métro-boulot-dodo » de la ville. D'autre part, le retour à la terre est également considéré comme une manière de sauver un couple qui bat de l'aile, comme si la vie en campagne était davantage propice aux relations interpersonnelles et, on peut le supposer, plus en accord avec les valeurs familiales[5].

Dans *Faire campagne*, on retrouve également un lieu commun de la représentation des milieux ruraux et régionaux, celui de la vastitude du terroir. Comme Rabagliati, Cézard propose des vues panoramiques du territoire rural. La toute première planche de la bande dessinée, une case-planche, nous offre en effet une vue aérienne en plongée de la ferme du Roy tandis que les propos du propriétaire, France Roy, sont relatés : « La campagne, les grands espaces, la forêt en arrière, l'érablière… Je te dirais qu'à une certaine époque de ma vie, ça a été quelque chose de salutaire » (7). Alors que Rabagliati n'a jamais recours à la planche-case dans *Paul a un travail d'été*[6], dans *Faire campagne*, celle-ci est abondamment utilisée. Ce choix de découpage invite par conséquent les lectrices et les lecteurs à marquer un temps d'arrêt dans la lecture pour prendre la mesure de la grandeur des espaces représentés.

Certaines œuvres offrent, quant à elles, un contrepoint intéressant aux discours que l'on retrouve dans d'autres albums à propos du sentiment de liberté qu'offre la vie en région et les grands espaces que l'on peut parcourir. C'est le cas du *Potager de Vic+Flo*, bande dessinée pour laquelle Jimmy Beaulieu reprend comme matière première le film de Denis Côté, *Vic+Flo ont vu un ours*. La bande dessinée ne constitue pas une œuvre autonome, puisque son sens échappe à une lecture non accompagnée du visionnement du film[7], mais elle met tout de même en scène un duo de protagonistes confrontées à la vie dans une région reculée et les sentiments contradictoires que cette situation provoque chez elles. Le personnage de Florence se sent en effet prisonnière de l'exiguïté du territoire qu'elle occupe et elle vit très mal la solitude que la vie en région éloignée lui impose. Pascal Girard, dans *Jimmy et le Bigfoot*, recycle, de son côté,

quelques lieux communs à propos de la tension entre le centre et la périphérie à travers les discours de certains de ses personnages, notamment celui de Jimmy. Jeune garçon au cœur des intrigues de cet opus, Jimmy devient le centre de l'attention de la région à la suite de la publication d'une vidéo en ligne où on le voit danser. Sur l'heure du dîner, à la cafétéria, il désespère de sa nouvelle célébrité et se plaint à son ami : « Aaah… J'en peux plus d'habiter dans un trou! // Y a rien à faire ici, tout le monde s'ennuie. C'est pour ça qu'ils s'excitent sur un stupide vidéo depuis deux semaines. // Si ma mère avait une promotion dans une vraie ville… Québec, Montréal… » (8). L'éloignement du centre est ainsi considéré par le protagoniste comme un désavantage flagrant ; la vie en ville lui permettrait de se fondre dans la foule et d'acquérir un certain anonymat. Enfin, vivre dans une région éloignée semble synonyme d'ennui : on ne peut rien y faire et le moindre événement sortant de l'ordinaire devient spectaculaire et retient l'attention de la communauté pendant des mois.

Je termine ce rapide tour d'horizon des représentations de la campagne et des régions dans la BDQ contemporaine en m'attachant au deuxième album signé par Ariane Denommé chez La mauvaise tête, *Main d'œuvre*. Tandis que la bédéiste s'était intéressée à la question de l'acquisition immobilière et aux émotions conflictuelles qui l'entourent dans *Du chez-soi*, c'est le dur labeur du travail dans les mines et le thème de l'isolement qui sont au centre de *Main d'œuvre*. Nous suivons le personnage de Daniel qui s'envole vers l'une des mines du Grand Nord québécois où, pendant les cent jours que dure un contrat, il extraira de l'uranium. Dans l'avion qui les mène à leur nouveau camp, Daniel et son ami observent une des anciennes villes minières abandonnées, comme un présage de ce que l'avenir leur réserve. Le biologique et le géologique partagent ainsi le même destin : à l'instar des corps des mineurs qui, rompus par le travail incessant, ne serviront éventuellement plus, l'on délaisse le territoire lorsqu'il n'a plus rien à offrir.

La vue aérienne du paysage, que l'on trouve entre autres dans *Paul a un travail d'été* et dans *Faire campagne*, n'est pas ici utilisée pour magnifier le territoire et en montrer l'étendue. Il s'agit davantage de souligner la désolation et l'abandon de la ville après l'exploitation minière. C'est que, chez Denommé, nous sommes loin de la valorisation du travail de la terre qui est présent dans *La petite Russie* ou dans *Faire*

campagne. Ce sont plutôt les conditions de travail insalubres et dangereuses qui sont soulignées dans *Main d'œuvre*. Le travail aliénant est effectué par une communauté majoritairement constituée d'hommes qui enchaînent les beuveries pour passer le temps et oublier leur isolement. Lors d'une discussion avec Jean-Paul, l'homme avec lequel il partage sa chambre, Daniel avoue qu'il pense à sa blonde. Grand habitué des chantiers et des longs contrats en région éloignée, Jean-Paul lui offre alors ses réflexions : « C'est comme ça, au début tu penses à elle tout le temps. Pis à un moment donné, au bout de deux, trois semaines, tu y penses moins souvent. Quand tu vas retourner chez vous pis la revoir, tu la reconnaîtras quasiment plus » (n.p.). Dans cette version remaniée du dicton « Loin des yeux, loin du cœur », Jean-Paul insiste sur le fait que l'éloignement et les conditions de travail terribles, qui sont le lot de l'exploitation minière, provoquent le délitement des relations interpersonnelles. Cette ambiance morose est traduite par le dessin minimaliste de la bédéiste ; non seulement les couleurs en sont absentes, mais l'ensemble de l'œuvre est plutôt sombre. L'entièreté des planches a été salie, comme si la suie des mines s'était déposée sur les pages. Pas de nature grandiose chez Denommé ou très peu ; on retrouve bien quelques éléments de la faune et de la flore qui entrecoupent les scènes de beuverie et celles où des personnages fument, mais ceux-ci ne s'intéressent pas réellement à la nature. La bande dessinée se termine d'ailleurs sur la tragédie que l'on pressent dès les premières pages ; nous assistons aux funérailles de l'un des mineurs, mort dans un accident de travail.

Dépeindre la région et la campagne, en faire le décor de l'action d'une bande dessinée, provoque donc la mise en jeu de toute une série de lieux communs parfois contradictoires sur ces espaces : grandeur et immensité du territoire québécois, revalorisation du folklore de la province, pureté de la nature, échappatoire à l'anonymat de la grande ville, tranquillité d'esprit et manière de renouer avec la faune et la flore, etc. De ces lieux communs, que l'on trouve d'œuvre en œuvre, mais qui chaque fois subissent un traitement différent, émerge une image de la ville en négatif. On peut d'ailleurs noter que, alors que plusieurs bandes dessinées centrées sur Montréal font l'économie de discours sur la périphérie, l'inverse est rarement vrai. La référence à la métropole, même dans le cadre d'albums où l'intrigue principale se déroule en région ou en campagne,

semble un détour presque obligé. Chez Rabagliati, Montréal occupe une place centrale, puisque la résidence principale de la famille Rifiorati s'y trouve. Dans *Main d'œuvre*, Daniel et sa famille se retrouvent, sans que ce déménagement ne soit expliqué, à Montréal dans la dernière scène de l'album. Les entrevues menées par Bourdillon révèlent quant à elles que ceux et celles que *Faire campagne* désigne comme des néoruraux, sont souvent des personnes qui ont quitté la ville dans l'espoir de trouver une qualité de vie supérieure. Même les habitant·e·s de la reculée paroisse de Guyenne, dans *La petite Russie*, reçoivent la visite d'une équipe de tournage montréalaise lors de la réalisation du film *Les brûlés*, un documentaire sur la colonisation de l'Abitibi. Enfin, dans son périple sur les eaux troubles du Saint-Laurent, Jos Montferrand croise l'Île Bizard, « une place où tout le monde marche sur les mains pis parle à l'envers » (Cadieux et Fontaine Rousseau 73). En ce sens, peu de bandes dessinées mettant en scène la périphérie le font sans parler de Montréal, comme si la métropole était un carrefour de significations, un pôle d'attraction ou, à tout le moins, un outil de comparaison efficace.

Arriver en ville ou s'en échapper ?

Dans le texte de présentation du dossier « La région à nos portes » publié dans les pages de *Liberté* en 2012, Pierre Lefebvre affirmait, non sans une pointe d'ironie, que « [l]a littérature québécoise a pris son envol avec *Au pied de la pente douce* et *Bonheur d'occasion*, c'est-à-dire en arrivant en ville » (5). Si le constat fait sourire, il n'en demeure pas moins que c'est là un lieu commun de la critique littéraire à propos de la représentation de l'espace. La fameuse arrivée en ville, provoquée par l'exode rural, est un récit que l'on se raconte depuis plusieurs décennies et qui s'est imprimé à la fois dans notre vision critique de la littérature et dans les récits que l'on convoque pour la relater[8].

Or, l'on sait que le mythe de l'arrivée en ville est justement ça, un mythe. Dans *L'âge de plastique*, Daniel Laforest, en s'appuyant sur les recherches de Patrick Coleman, rappelle d'ailleurs que :

> [s]'est développé, à partir des exemples tirés du passé et triés sur le volet, un consensus dont l'effet a été de placer nos lectures sous l'influence considérable d'un lieu commun devenu vite omniprésent : *l'arrivée en ville*. L'arrivée en ville, c'est-à-dire le sous-entendu d'un passage brusque, sans

> transition, entre la campagne et l'urbain. Un passage dont la première conséquence est d'avoir disposé en chiens de faïence deux lieux à vrai dire très flous, la ville et son extériorité, en faisant en sorte que le second soit fatalement défini par les critères émanant du premier. (58)

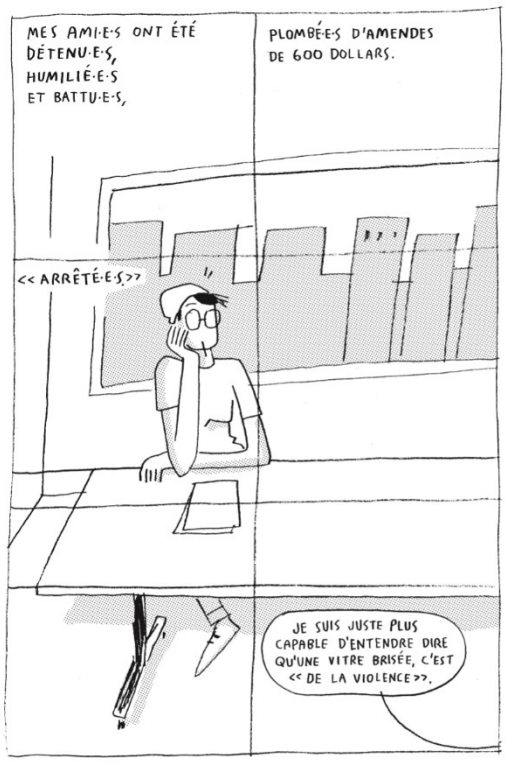
Une tradition de lecture se serait ainsi instituée autour de ce topos de l'arrivée en ville, une tradition s'appuyant sur l'idée que les frontières entre l'urbain et sa périphérie sont clairement dessinées et facilement identifiables comme si, dès que l'on franchissait l'un des ponts qui relient l'île à ses banlieues, l'on quittait tout ce qui concerne l'urbain. Plus encore, cette tradition de lecture aurait fait en sorte que l'on ne parviendrait pas réellement à lire, à comprendre et à interpréter la campagne, condamné·e·s à la penser en fonction de la ville, à travers son filtre. Laforest approfondit sa réflexion sur les clivages entre l'urbain et le rural en ajoutant que « [l]'arrivée en ville a permis de complexifier à loisir les dynamiques de ce qui est urbain et de ce qui est campagnard, mais seulement dans la mesure où on s'est au préalable doté d'une foi de charbonnier quant à la netteté de ce qui sépare ces deux catégories. Le problème est qu'une telle netteté ne possède aucun fondement réel dans l'après-guerre au Québec ni ailleurs en Amérique du Nord » (59). Le chercheur tente ainsi de déboulonner le mythe de l'arrivée en ville en en montrant les failles et les écueils. Écran de fumée qui empêche une véritable herméneutique des textes, le mythe de l'arrivée en ville doit, selon Laforest, être réexaminé en fonction du corpus contemporain.

On peut en effet interroger la persistance du lieu commun et la manière dont celui-ci a, en quelque sorte, sédimenté les interprétations autour des manifestations de l'urbain et de la périphérie en littérature. Cependant, force est de constater que certaines œuvres littéraires et bédéistiques reconduisent les clichés et les clivages entre les deux espaces. Dans les albums que j'analyserai lors des prochaines pages, l'on retrouve assurément le fantasme de la frontière nette, celle qui fait que, dès que l'on traverse le pont, nous sommes à l'extérieur de la ville. Nous verrons donc comment ces œuvres rejouent les lieux communs rattachés à l'urbanité et à la sortie de la ville, mais de quelles manières elles parviennent également à s'en détacher.

Fuir la ville : *La guerre des rues et des maisons* et *Je vois des antennes partout*

Les événements relatés dans *La guerre des rues et des maisons* de Sophie Yanow sont intimement liés à la grève étudiante québécoise qui s'est déroulée en 2012 au Québec. Yanow campe son intrigue au cœur même de la ville montréalaise en ébullition, prise d'assaut pendant les manifestations, sillonnée par les grévistes et mise à mal par les interventions policières. Parallèlement aux soulèvements politiques qui ont lieu, la narratrice de *La guerre des rues et des maisons* suit un cours d'urbanisme, ce qui l'amène à réfléchir à plusieurs enjeux urbanistiques et aux effets que l'aménagement des villes peut avoir sur le contrôle des populations.

Presque l'entièreté de la bande dessinée se déroule donc à Montréal, mais Yanow nous offre, dans le dernier pan de son opus, un épisode à la campagne. Exténué par l'exigence de la militance, le groupe d'ami·e·s de la narratrice décide de s'évader. Le parallèle entre l'épuisement provoqué par l'occupation de la ville et l'excitation d'en sortir est clairement illustré aux pages 56 et 57. Dans la première planche, on peut observer la narratrice, songeuse, avec pour arrière-plan les gratte-ciels que l'on retrouve typiquement dans les représentations graphiques de la ville en bande dessinée. Les réflexions de la narratrice l'amènent à offrir une sorte de bilan plutôt pessimiste de la grève : « Mes amis ont été détenus, humiliés et battus, ils ont été plombés d'amendes de 600 dollars » (56). La gradation des actions perpétuées (détenir, humilier, battre) souligne la violence vécue par ces personnes et la disposition des mots — détaché les uns des autres et occupant chacun une ligne différente — décuple l'effet de la gradation.



La guerre des rues et des maisons

Sur le plan graphique, on peut noter que le gaufrier est utilisé de deux manières différentes dans cette double planche. Il est d'abord employé de manière inusitée, puisque la première page est en réalité une planche pleine, mais divisée en cases qui ne marquent pas réellement de changements spatiotemporels. Ce recours esthétique au gaufrier renforce par conséquent l'impression d'immobilisme provoquée par la réflexion de la narratrice, comme si la fin de la grève étudiante empêchait désormais tout mouvement, condamnant la ville et ses habitant·e·s à la stagnation. Le contraste se révèle d'autant plus frappant avec la deuxième planche, car tout y est en mouvement : en plus des gestes des personnages qui s'étirent, marchent et jardinent, la planche présente le déplacement du groupe depuis la ville jusqu'à la campagne. Le gaufrier ici est alors utilisé plus traditionnellement et sert véritablement à délimiter des actions différentes. Tout se passe comme si la sortie de Montréal permettait de retrouver la possibilité d'action et de mouvements que la ville avait pourtant permise lors de la grève, mais qui a été, pour reprendre les mots de la narratrice, plombée.

L'enthousiasme concernant cette échappée hors de l'espace urbain est toutefois de courte durée. Dans un écho qui rappelle les réflexions de la narratrice à la page précédente, la double-planche se clôt sur une nouvelle pensée : « Minute. Comment on est censé faire la révolution ici ? » (57). Ce questionnement ne concerne pas véritablement la lutte en tant que telle, mais plutôt le lieu où elle peut avoir lieu, comme en témoigne le dernier mot de la phrase : ici. La campagne offre-t-elle réellement les conditions de possibilités d'une révolte ? Certains membres du groupe poussent encore plus loin la réflexion : « Je veux dire, je pense pas qu'une gang de queers privilégiés sur une ferme… peut instaurer un changement du système — // Alors pourquoi faire un 'retour à la terre ?' Comment faire évoluer les modèles quand nos relations restent juste entre nous ? » (58-59). La conclusion est claire : les changements de société espérés par le groupe ne peuvent réellement advenir si les membres restent en campagne. Dans cette logique, l'éloignement de la vie campagnarde nuirait à la militance qui exigerait la proximité et l'exiguïté de la ville pour que les idées bouillonnent, qu'un partage soit possible et que de réelles modifications surviennent.

Les membres du groupe finissent ainsi par s'avouer que cette échappée hors de la ville est temporaire, qu'il s'agit en vérité d'un intermède plutôt que d'un changement de mode de vie : « Oui. On recharge nos batteries. // À quoi bon faire semblant qu'on ne retournera jamais en ville… pour y retrouver notre anonymat » (50). La perte d'identité, qui était souhaitée par Jimmy dans *Jimmy et le Bigfoot*, est ici perçue de manière plus négative. Tandis que, pour l'adolescent, se fondre dans la foule de la métropole garantirait une certaine forme d'oubli de sa célébrité non désirée, la petite communauté de campagne formée par le groupe d'ami·e·s doit se résoudre à recouvrer l'anonymat de la ville qu'ils et elles ont quitté volontairement. À la toute fin de *La guerre des rues et des maisons* (voir les pages 62-63), la tension entre l'urbain et le rural est encore une fois ravivée. L'épisode campagnard est désormais clos et nous sommes dans un appartement montréalais, comme en témoigne l'escalier en fer forgé que l'on aperçoit à travers la vitre de la cuisine. La narratrice réfléchit alors au lieu qu'elle souhaite habiter : « Bon. J'ai grandi dans la forêt… loin de tout. Et j'ai toujours cru que j'y retournerais. Je ne crois pas que ce soit possible pour le moment… mais… une partie de moi en a vraiment envie »

(62-63). Malgré le souhait de retrouver la nature de son enfance, la jeune femme comprend que ce retour ne pourra pas être possible. Le dilemme est donc le suivant : choisir la vie à la campagne et la tranquillité d'un retour à la terre ou continuer la militance en ville, là où de réelles modifications sociétales peuvent advenir.

À l'épuisement social et politique des personnages de *La guerre des rues et des maisons*, on peut comparer l'épuisement personnel de la protagoniste de *Je vois des antennes partout* de Delporte[9]. La question du « retour à la terre » est également évoquée dans cet album, mais cette fois-ci d'une manière beaucoup moins humoristique ou politique. Dans *Je vois des antennes partout*, publié en français chez Pow Pow en 2015, la sortie de la ville (française, cette fois), se fait pour échapper à « la toxicité de la vie moderne » (deuxième de couverture). La narratrice, en proie à différents symptômes qui lui laissent croire qu'elle est électrosensible, décide de s'exiler dans la région québécoise : « Marie m'a proposé d'aller dans le chalet de son grand-père dans le nord du Québec, loin des antennes de téléphone » (n.p.).

Par le biais d'une écriture poétique, d'un ton intimiste et d'un système graphique qui rejette certains éléments du langage de la bande dessinée[10], Delporte dépeint la vie de ce personnage qui se retire du monde. La guérison souhaitée par la narratrice exige non seulement de s'isoler, mais aussi une certaine forme de dépouillement : « dans ma cabane, je n'ai plus mal à la tête // il y a moins d'objets // moins d'envies… // le jour se lève tous les matins, c'est ce que je désire le plus » (n.p.). Si les symptômes disparaissent progressivement du corps de la jeune femme grâce au séjour hors de la ville, les envies et les objets font de même. L'œuvre souligne ainsi la trajectoire de la narratrice vers le dénuement et l'ascétisme.

La vie dans ce chalet éloigné de la civilisation se révèle également comme une expérience hautement sensorielle. Au-delà des maux qui continuent de la faire souffrir et qui accaparent son corps, la narratrice se met à l'écoute des bruits ambiants et s'attache aux odeurs qui l'entourent : « Ça sent le fleuve, le bois, le feu éteint » (n.p.). Elle entre ainsi en véritable communion avec la nature, comme en témoigne le dessin de la planche qui suit où l'on voit le personnage se fondre avec le paysage. Le vert et le jaune sont ici

utilisés pour représenter à la fois la verdure et les cheveux de la jeune femme, comme si ceux-ci s'entremêlaient, métaphore de l'union entre le personnage et la forêt.

Je vois des antennes partout, n.p.

La solitude entraînée par la vie éloignée de la ville, négativement dépeinte dans *Main d'œuvre*, est ici plus nuancée. Bien que cet isolement provoque de l'angoisse chez la narratrice, celle-ci considère que ce retour à la terre constitue une occasion d'apprivoiser la solitude, une manière d'« apprendre à apprécier [s]a propre compagnie » (n.p.). Elle réfléchit à ce qu'être seule veut réellement dire et au manque de représentations de la solitude au féminin dans la culture. Dans son journal, elle écrit : « Retiré du monde, dans la forêt, Thoreau dit qu'il ne se sent pas plus seul qu'un pissenlit dans un champ… je ne sais… c'est vrai que la solitude est plus supportable ici que parmi les humains » (n.p.). À la ville comme à la campagne, il faut donc supporter sa solitude. La référence à Henry David Thoreau n'est pas fortuite, puisqu'il s'agit d'une figure tutélaire de la littérature naturaliste et transcendantaliste américaine. Quelques pages plus tard, la narratrice formule par ailleurs une remarque sur le sentiment de plénitude provoqué par la communion avec la nature : « Le soleil me brûle// les moustiques me mangent//, mais la nature n'est pas hostile… elle est pleine de désirs, cachés dans les branches » (n.p.). Il y a donc une réelle symbiose avec la nature qui advient lors de ce périple loin des antennes de la ville.

Les albums de Delporte et de Yanow mettent ainsi en scène des échappées hors de la ville similaires, des fuites vers une nature plus douce et plus accueillante, comme si la forêt était plus à même de panser les blessures de la ville, d'offrir une forme de réconfort. Or, aucune des deux personnages ne reste éloignée de la ville bien longtemps, que ce soit par désir ou obligation. La militance rappelle le groupe d'ami·e·s de Sophie à Montréal afin de poursuivre les combats sociaux, tandis que la narratrice de Delporte se résout à quitter le chalet et à regagner la France.

Poulet grain-grain **et l'ironie du retour à la terre**

Les tensions entre la ville et la campagne et le recyclage de lieux communs à propos de ces espaces trouvent certainement leur apogée dans la bande dessinée *Poulet grain-grain* de Samson-Dunlop et Fontaine Rousseau. Dans une sorte de mélange ironique des clichés sur la ruralité et l'urbanité, ils proposent le récit de deux citadins — avatars non-nommés des deux bédéistes — qui s'improvisent fermiers dans le but d'élever

des poules heureuses. La sortie de Montréal est d'ailleurs le moteur narratif de l'œuvre et l'opus repose à la fois sur un dessin minimaliste et une dynamique humoristique entre les personnages qui sont excessivement verbomoteurs. Le registre de *Poulet grain-grain* est ainsi très près de celui de *La pitoune et la poutine*, à la fois ludique et ironique.

Poulet grain-grain, p. 7

La bande dessinée s'ouvre sur une vue en contre-plongée d'une rue montréalaise : des immeubles à logements s'alignent les uns sur les autres, des escaliers extérieurs en fer forgé descendent jusqu'au trottoir et de petites barrières clôturent les terrains. On

reconnaît sans difficulté l'architecture de l'est de la ville. La toute première image de la bande dessinée présente donc, à l'aide d'une planche-case qui place d'emblée le décor[11], un immeuble montréalais tout à fait typique. Depuis l'une des fenêtres, l'on entend la narration dramatique du documentaire sur l'abattage des poulets qu'un des personnages écoute. La ville, qui sera le décor des deux premiers chapitres, est ici le lieu de la prise de conscience éthique concernant la consommation d'animaux. Après le visionnement du documentaire, l'un des deux personnages en arrive en effet à la conclusion qu'il doit lui-même élever ses poules et livre à son ami, dans une tirade interminable, son programme d'exil rural :

> Je devrai moi-même produire, avec tout l'amour et le respect dont mon cœur sait faire preuve, des poulets d'une qualité supérieure, nourris du meilleur des grains, des poulets qui seront libres de courir gaiement dans les champs que j'aurai moi-même aménagés avec tendresse et attention. Un idyllique refuge champêtre, à l'abri des violences de la modernité, où hommes et poules pourront enfin vivre dans l'harmonie, où la noble synergie de la chaîne alimentaire pourra s'exercer sans être souillée par la cruauté intrinsèque de ces régimes économiques qui ancrent nos existences dans une logique de productivité déshumanisante à laquelle il est de notre devoir de résister. (12)

Poulet grain-grain, p. 12

L'humour de ce passage repose à la fois sur les phrases extrêmement longues, rendues par une syntaxe alambiquée et un langage ampoulé, et sur la représentation du discours dans un immense phylactère qui occupe presque l'entièreté de la case. Celui qui écoute semble en effet presque écrasé par l'envolée lyrique de son comparse. Après plusieurs tergiversations à propos du nom qu'ils donneront à leur ferme, les deux hommes se transportent finalement à la campagne.

C'est donc au troisième chapitre, intitulé non sans ironie « nous irriguerons les champs de nos révoltes », que commence l'aventure champêtre des protagonistes. Ce choix de titre souligne par ailleurs la volonté des personnages de changer radicalement la société, de proposer une véritable révolution agroalimentaire. Comme toutes les planches placées en début de chapitre, celle-ci est une planche-case. On peut y observer les deux personnages, tout petits par rapport au champ agricole dans lequel ils sont situés. Il est d'ailleurs possible d'interpréter cette mise en scène comme un écho aux nombreux discours sur la vastitude du territoire rural vantant la beauté des paysages à perte de vue des régions québécoises.

Poulet grain-grain, p. 21.

Le clivage entre la ville et la campagne est souligné dès le début de ce chapitre. Les premières paroles prononcées par l'instigateur du déménagement concernent en effet la pureté de l'air en campagne : « Respire cet air pur ! Sens-tu cet air pur purifier tes poumons de l'impure corruption inhérente à notre société impure ? » (22). La dichotomie nette entre la saleté de la ville et la propreté de la campagne est mise en évidence par la répétition des adjectifs pur et impurs, répétition si insistante que les propos du personnage en deviennent risibles. En fait, l'usage de la répétition, par ailleurs très fréquent dans *Poulet grain-grain* — et ce, dès le titre —, est une marque de distanciation d'avec les discours portés par les personnages. Les bédéistes pointent, de cette manière, les failles rhétoriques des propos de leurs protagonistes. La répétition *ad nauseam* de certains concepts tout au long de l'œuvre signale, du même coup, la vacuité de l'entreprise. La récurrence de l'épithète « noble », brandi par les deux hommes comme un gage du statut moral de leur aventure, constitue un leitmotiv de l'œuvre et souligne à quel point le choix de devenir fermiers relève pour eux d'une mission, d'un appel de la terre. Ainsi, on nous rappelle qu'être fermier, « [c]'est une noble profession, dont les secrets se transmettent de génération en génération ! » (28). Or, leur retour à la terre se solde par un échec et la confrontation aux réalités du travail agricole ne se fait pas sans heurts. Malgré sa volonté de fonder un nouveau modèle de société, l'avatar de Samson-Dunlop refuse d'en arriver à tuer ses poules et propose des solutions loufoques pour éviter le dilemme : « Je crois qu'il est possible de contourner le problème de l'exécution sommaire en procédant à une réévaluation du concept de 'manger' la poule. Ne pourrait-on pas tout simplement la croquer ? » (62).

En fait, la lecture de *Poulet grain-grain*, à la suite du survol des œuvres précédentes, est une expérience fascinante, puisqu'on retrouve dans cet album de nombreux lieux communs que l'on a soulevés plus tôt. C'est que l'ensemble de la bande dessinée est échafaudé autour des discours concernant le retour à la terre, mais ils sont si grossièrement présentés qu'ils en deviennent ridicules. Malgré une différence fondamentale de ton et de traitement des sujets qu'ils abordent, des parallèles peuvent, par exemple, être tracés entre l'œuvre de Yanow et l'album de Samson-Dunlop et Fontaine Rousseau. À l'instar du groupe d'amis dans *La guerre des rues et des maisons*,

l'instigateur de l'exil rural dans *Poulet grain-grain* remet en doute les possibilités de faire une réelle révolution. Ces doutes ne sont évidemment pas de même nature et provoquent chez le personnage un délire paranoïaque qui débouche sur un rêve farfelu. Alors qu'il est fiévreux, le nouveau fermier rêve qu'une révolte s'organise parmi ses poules, comme en témoigne la planche de la page 103. On y voit une manifestation de poules mécontentes qui tiennent des pancartes sur lesquelles on peut lire des slogans qui rappellent ceux de la grève étudiante de 2012 : « Les poules unies, jamais ne seront vaincues », « Couveuses en colère », « À nous la ferme » (103), etc.

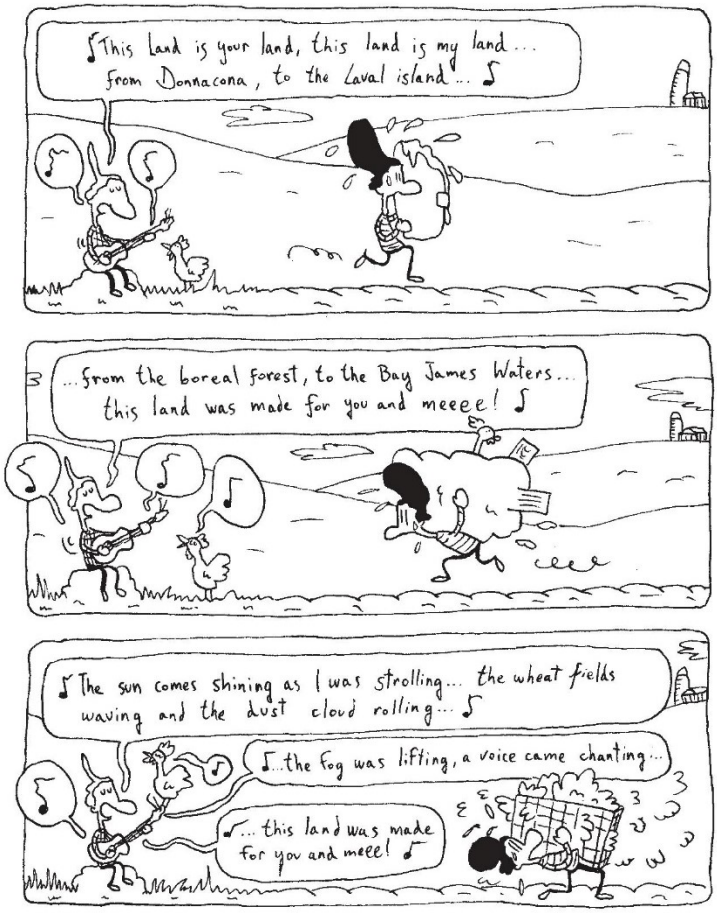
Poulet grain-grain, p. 103

Le discours d'accompagnement de l'œuvre, que l'on trouve sur la quatrième de couverture, nous met tout de même la puce à l'oreille quant au traitement ironique préconisé par les bédéistes. On peut y lire que « [l]es auteurs de Pinkerton récidivent avec cette comédie agroalimentaire absurde qui renouvelle à sa manière le genre fécond de la littérature post-néoterroir ». Si, comme le souligne Samuel Archibald, « [l]a littérature québécoise récente a réinvesti les régions », l'étiquette de « post-néoterroir » accolée à l'album relève plutôt de la boutade, puisqu'elle signale à la fois la mort et le renouveau du terroir. Avant même d'entrer dans l'œuvre, le paratexte nous renseigne sur l'attitude à adopter lors de notre lecture : le retour à la terre qu'on nous présentera doit être pris au second degré. Dans son article « Le néoterroir et moi », Archibald propose d'ailleurs que le néoterroir, en littérature, s'appuie sur trois fondements : une « démontréalisation », une « revitalisation d'une certaine forme de lyrisme tellurique » (17) et « un intérêt renouvelé pour l'oralité et la langue vernaculaire » (18). Je me propose donc, pour terminer cette analyse de l'album, de lire et d'analyser *Poulet grain-grain* en regard de ces trois caractéristiques du néoterroir pour déterminer de quelles manières la bande dessinée joue avec l'étiquette générique.

La démontréalisation est assurément consommée dans *Poulet grain-grain* : l'abandon de la ville pour la campagne est mise en scène dans les deux premiers chapitres et nous est présenté comme une décision éclairée. Mais, alors que l'idée selon laquelle partir en région est l'équivalent de quitter toute forme de civilisation est présente tout au long de l'œuvre, l'avatar de Samson-Dunlop dénigre tout de même, dès son arrivée, la vie urbaine qu'il vient de quitter : « Citadin égaré, étouffé par la densité du paysage urbain, j'avais dans une existence précédente oublié la beauté transcendante de la simplicité s'étendant à perte de vue » (38). En l'espace d'une courte phrase, l'on retrouve ici, dans une version remixée, trois tropes présents dans les albums analysés plutôt et qui, par leur rapprochement, solidifient la dualité ville/campagne : l'exiguïté de la ville opposée à la beauté transcendante de la nature et à l'immensité du territoire. Dans un autre passage qui met en valeur les avantages du mode de vie rural, on peut lire : « Le monde moderne nous avait habitués à la facilité du prêt-à-porter, du prêt-à-manger, du prêt-à-vivre. Tous les sentiers y semblaient déjà battus. Notre combat quotidien, c'est le

refus de cette facilité qui use les hommes à force de paresse » (36-37). La répétition du mot « prêt » souligne ici l'idée de vitesse — propre au concept de surmodernité tel que conçu par Marc Augé — que le personnage associe à la vie urbaine. Dans cette optique, la ville serait un espace où l'existence va si vite que l'on n'a pas l'occasion de nouer de véritables liens. Au contraire, dans la vision ironique de la ruralité véhiculée par *Poulet grain-grain*, la campagne permettrait une réelle relation à la terre et susciterait une nouvelle façon d'être au monde qui s'éprouve dans le temps et dans l'abandon du stress de la modernité.

Le lyrisme tellurique est, quant à lui, tellement présent qu'il glisse vers le grotesque. La reprise parodique de la chanson « This Land is Your Land » de Woody Guthrie, chanson patriotique qui vante les beautés du territoire américain, participe de cette valorisation ironique du travail de la terre. La version que l'on retrouve dans *Poulet grain-grain* a notamment été québécisée, les référents américains troqués pour ceux de la belle province : « This land is your land, this land is my land… From Donnacona, to the Laval island… from the boreal forest, to the Bay James Waters… this land was made for you and meeee ! » (78). La performance du personnage est en soi un gag, puisque pendant que le musicien gratte sa guitare, c'est son ami qui s'occupe seul du travail de la terre. Cette dynamique est développée tout au long du livre, l'avatar de Samson-Dunlop trouvant toujours un prétexte pour échapper aux tâches agricoles.



Poulet grain-grain, p. 78

Enfin, la question de l'oralité et de l'usage d'une langue vernaculaire est l'aspect où *Poulet grain-grain* s'éloigne le plus de l'étiquette du néoterroir. En fait, l'utilisation d'un français normatif est une marque de commerce chez Fontaine Rousseau, un ressort humoristique qui fait en sorte de souligner l'écart entre l'absurde des situations dans lesquels les personnages se situent et le langage qu'ils emploient. Les péripéties vécues par les protagonistes sont longuement décortiquées par ceux-ci, donnant lieu à des échanges soutenus. Certains passages constituent même de véritables envolées lyriques, comme cet extrait du journal de bord de l'un des personnages : « Nous nous sommes installés ici avec la ferme intention de dompter cette terre qui s'offre à nous. Certes, il m'arrive de regretter le confort de mon ancienne vie dans cette civilisation que nous avons quittée. La nature, infiniment cruelle, ne nous épargne pas un seul instant. Mais chaque matin, lorsque le Soleil se lève sur les prés verdoyants de mon nouveau

royaume… je sais que j'ai pris la bonne décision en m'installant ici… » (35). L'humour de ce passage est lié, d'une part, au caractère romantique de l'écriture du narrateur qui, par le biais de son journal, magnifie la nature et son périple rural et, d'autre part, au rappel de son ami qui ne manque pas de remarquer qu'ils ne sont arrivés que la veille.

Ainsi, par l'entremise de plusieurs dispositifs narratifs et graphiques, les bédéistes de *Poulet grain-grain* s'amusent avec l'étiquette générique de post-néoterroir et les idées reçues concernant le retour à la terre. Loin de vouloir nuancer l'opposition entre la ville et la campagne, Samson-Dunlop et Fontaine Rousseau exacerbent la dichotomie en reprenant grossièrement les clichés associés à chacun de ces espaces.

Les frontières du rural et de l'urbain

On peut donc avancer que *Poulet grain-grain*, par le biais de l'ironie, souligne l'absurdité des clichés associés aux espaces ruraux et urbains, mais ces lieux communs se retrouvent de manière plus sérieuse dans certaines œuvres que nous avons analysées plus tôt. En effet, on constate que la BDQ actuelle reprend notamment à son compte les discours sur la vastitude du territoire et les valeurs associées au retour à la terre et à la vie en nature. La représentation des régions ou de la campagne sert alors plusieurs fins : réécriture du folklore québécois, représentation du travail agricole et paysan, mise en scène d'un retour vers la nature et d'une harmonie avec la faune et la flore, récit de vie en nature qui provoque une forme de guérison, etc. On peut également avancer que la question du travail — le plus souvent manuel — se pose avec d'autant plus d'acuité lorsqu'il s'agit d'œuvres qui dépeignent la vie à l'extérieur de Montréal. Ainsi, les différentes représentations des travaux agricoles et forestiers occupent une place de choix dans l'imaginaire québécois en bande dessinée. Enfin, il faut noter que les mises en scène de la périphérie ne sont pas toutes positives et ne tombent pas unanimement dans une glorification du terroir. Nous n'avons qu'à nous rappeler les personnages de Girard et de Beaulieu qui sont en réaction devant la tranquillité et l'isolement de la vie en région éloignée, le groupe d'ami·e·s de *La guerre des rues et des maisons* constatant qu'il est impossible de poursuivre leurs combats politiques en campagne ou la

représentation de la violence inhérente aux conditions du travail minier et à la vie communautaire sur les camps dans *Main d'œuvre*.

Si, comme le propose Laforest, le mythe de l'arrivée en ville a façonné nos lectures des espaces québécois, il appert qu'il a également modulé la vision de ces espaces dans la production bédéistique contemporaine. À la suite de ce tour d'horizon des représentations des régions et de la campagne dans les albums québécois récents, on constate effectivement que ceux-ci recyclent une multitude de discours et de lieux communs sur la ruralité et l'urbanité, alimentant du même geste le fantasme que la frontière entre ces espaces est étanche.

Bibliographie

Archibald, Samuel. « Le néoterroir et moi ». *Liberté* 53.3 (2012). 16-26.

Beaulac, Mario. « Voix en images : le métadiscours formel de la BDQ actuelle ». *Voix et Images* 43.2 (2018). 33-47.

Beaulieu, Jimmy. *Le potager de Vic+Flo*. La mauvaise tête, 2013.

Bourdillon, Rémy et Pierre-Yves Cézard. *Faire campagne. Joies et désillusions du renouveau agricole*. La Pastèque/Atelier 10, 2018.

Cadieux, Xavier et Alexandre Fontaine Rousseau. *La pitoune et la poutine*. Pow Pow, 2019.

Collectif. *Rues de Montréal*. Revue Planches, 2019.

Collectif. *Lettres à Montréal*. Les P du FBDM, 2020.

Collectif. *X*. Les P du FBDM, 2021.

Delporte Julie. *Je vois des antennes partout*. Pow Pow, 2015.

Denommée, Ariane. *Main d'œuvre*. La mauvaise tête, 2017.

---. *Du chez-soi*. La mauvaise tête, 2012.

Desharnaies, Francis. *La petite Russie*. Pow Pow, 2018.

Dion-Fortin, Alexandra et Nicolas Sallée. *Se battre contre les murs : Un sociologue en centre jeunesse*. La Pastèque/Atelier 10, 2021.

Eid, Jean-Paul. *Le petit astronaute*. La Pastèque, 2021.

Fontaine Rousseau, Alexandre et François Samson-Dunlop. *Poulet grain-grain*. La mauvaise tête, 2013.

Girard, Pascal. *Jimmy et le Bigfoot*. La Pastèque, 2009.

Hellman, Michel. *Mile End*. Pow Pow, 2011.

Jensen, Skip. *Lachine Beach*. Trip, 2015

Lefebvre, Pierre. « Présentation ». *Liberté* 53.3 (2012). 5.

Laforest, Daniel. *L'âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*. PU de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016.

Malle, Mirion. *C'est comme ça que je disparais*. Pow Pow, 2020.

Quesnel, Christian et Anne-Marie Saint-Cerny. *Mégantic. Un train dans la nuit*. Écosociété, 2021.

Rabagliati, Michel. *Paul à la campagne*, La Pastèque, 2013 [1999].

---. *Paul à Québec*. La Pastèque, 2009.

---. *Paul à la pêche*. La Pastèque, 2006.

Suicide, Richard. *Chroniques du Centre-Sud*. Pow Pow, 2014.

Yanow, Sophie. *La guerre des rues et des maisons*. La mauvaise tête, 2013.

Notes

[1] Depuis, les presses du FBDM ont fait paraître d'autres titres qui explorent les différentes facettes de la métropole : *Lettres à Montréal* en 2021, *X* en 2022 et *Rencontres* qui sera publié en 2023. Ces ouvrages sont particulièrement intéressants dans l'examen des représentations de l'urbanité québécoise, puisqu'ils rassemblent de nombreux et nombreuses artistes offrant, du même coup, une vision multiple de Montréal. Plus récemment, au printemps 2022, une exposition intitulée *Vicoli e ruelles. Représentations de l'espace urbain dans la bande dessinée entre l'Italie et le Québec* a été présentée à Gênes et à Montréal.

[2] Je pense notamment à Michel Hellman et le Mile-End (*Mile-End*, 2011), à Richard Suicide et Centre-Sud (*Les chroniques du Centre-Sud*, 2014), à Skip Jensen et Lachine (*Lachine Beach*, 2015) et à Jean-Paul Eid et Rosemont (*Le petit astronaute*, 2021).

[3] Bien que campagne et région ne soient pas synonymes et que ces deux termes comportent leurs spécificités propres, il s'agira, dans le cadre de cet article, d'examiner les discours véhiculés sur tout lieu extérieur au centre, en l'occurence Montréal.

[4] En 2021, une nouvelle collaboration entre les éditions de La Pastèque et Atelier 10 a donné lieu à *Se battre contre les murs : un sociologue en centre jeunesse*, un album signé par Alexandra Dion-Fortin et Nicolas Sallée. Chez Écosociété, Anne-Marie Saint-Cerny et Christian Quesnel ont quant à eux fait paraître *Mégantic, un train dans la nuit*, une bande dessinée qui revient sur le tristement célèbre accident ferroviaire de 2013.

[5] Cette vision de la vie en campagne, en adéquation avec les valeurs familiales, s'arrime d'ailleurs aux fondements de la littérature du terroir au Québec.

[6] Dans *Paul a un travail d'été*, Rabagliati utilise, à trois reprises, une case qui occupe les deux-tiers d'une page. Celles-ci servent tantôt à souligner la hauteur d'une montagne à escalader, tantôt à mettre en valeur l'immensité d'un chalet d'amis. Voir les pages 48, 76 et 136.

[7] Dans l'avis au lecteur placé au tout début de l'œuvre, on peut lire ceci : « Au printemps 2013, à l'invitation de FunFilm Distribution, Jimmy Beaulieu revisite les territoires du film *VIC + FLO ont vu un ours* du cinéaste Denis Côté ».

[8] Ce constat s'applique également à la littérature française, même si le mythe de l'arrivée en ville se ramifie différemment en France et selon des balises temporelles autres.

[9] Un constat similaire peut être observé en ce qui concerne l'album de Mirion Malle intitulé *C'est comme ça que je disparais*. La bande dessinée de Mirion Malle nous invite à suivre la vie de Clara, une jeune femme souffrant de dépression, prise entre un travail qu'elle n'aime pas vraiment et un recueil de poésie qu'elle peine à terminer. Tout au long de l'album, on assiste aux différentes difficultés de Clara qui repousse toujours d'avantage ses ami·e·s, incapable d'expliquer les sentiments qui l'habitent. C'est une sortie hors de la ville qui permet de « crever l'abcès » et fait en sorte que la protagoniste s'ouvre finalement à ses ami·e·s à propos de sa dépression. La sortie hors de Montréal permet ainsi un véritable dénouement émotionnel. La bande dessinée prend congé des lectrices et des lecteurs sur une planche silencieuse où les trois ami·e·s sont à l'extérieur et profitent des rayons du soleil et de la nature. La dernière case, à fond perdu, présente le personnage de Clara qui semble apaisée et qui est entourée d'un paysage luxuriant.

[10] La case n'est pas utilisée par Delporte et les phylactères sont extrêmement rares dans *Je vois des antennes partout*.

[11] Ce procédé est utilisé pour chaque début de chapitre.