

SYLVAIN LEMAY

Université du Québec à Montréal

Le Chiendent de la bande dessinée au Québec

La bande dessinée québécoise demeure un vaste terrain d'étude que peu de chercheurs ont eu l'idée jusqu'à aujourd'hui de défricher. Beaucoup de gens croient qu'elle n'existe pratiquement pas. C'est que le marché, envahi depuis ses débuts par les productions américaines puis franco-belges, n'a laissé que peu de place aux auteurs autochtones. Pourtant, depuis 1900, une longue histoire locale témoigne, parallèlement au développement des productions étrangères, de la vitalité de la bande dessinée au Québec. C'est un peu pour la faire connaître que j'en ai fait le sujet de ma thèse doctorale. J'étudie, plus précisément, ce que l'on a appelé la « Renaissance de la bande dessinée Kébécoise » à partir de 1968. Je vais livrer ici les premières réflexions concernant les œuvres des artistes qui se sont regroupés en 1968 sous le nom de Groupe Chiendent. Celui-ci est considéré par les spécialistes, de Georges Raby, en 1971, à Jacques Samson, en 1997, comme l'élément déclencheur de cette renaissance¹.

La théorie qui me sert de base est celle de Pierre Bourdieu. C'est que pour les années 1968-1979, Jacques Samson a recensé trente-cinq titres de revues entièrement consacrées à la bande dessinée et une soixantaine d'albums. On retrouve donc des fanzines, des revues

semi-professionnelles et professionnelles, des bandes dessinées publiées dans des revues qui ne se dédiaient pas uniquement à la bande dessinée, des albums pour enfants, d'autres pour adultes, des *strips* dans les quotidiens, des organisations de dessinateurs, des événements, des colloques, des expositions et un discours critique qui s'installe.

Je me rendis rapidement compte de la difficulté à laquelle j'allais faire face en voulant analyser adéquatement toute cette production si diversifiée. La théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu m'a semblé le mieux convenir à ce que je voulais entreprendre.

Je vais débiter par un bref historique de la bande dessinée québécoise, ce qui permettra de situer dans le temps la production du Groupe Chiendent, et je passerai par la suite en revue les membres du groupe ainsi que leurs œuvres pour en présenter les aspects formels et thématiques.

Bref historique de la bande dessinée québécoise

Cet historique me semble nécessaire puisque, comme le souligne Bourdieu, « ce qui survient dans le champ est de plus en plus lié à l'histoire spécifique du champ² ». La compréhension de l'histoire de la bande dessinée est donc nécessaire pour bien saisir la production du Groupe Chiendent. Je ferai également un bref survol des premières manifestations de l'autonomisation du champ de la bande dessinée en Europe, qui se déroule dans les années soixante, car ses répercussions sont étroitement liées au développement de la bande dessinée québécoise à partir de ces années.

Lorsque Chiendent se forme en 1968, la situation de la bande dessinée québécoise n'est guère reluisante. L'espace des grands quotidiens est monopolisé par les œuvres américaines qui profitent d'un système de distribution d'une très grande efficacité et d'un réseau immense lui permettant de vendre à un prix très faible. Difficile pour les auteurs québécois de concurrencer ce marché. À titre d'exemple, *La Presse* a publié la bande quotidienne *Benoni* d'un dénommé Avila Boisvert en 1922 et 1923. La suivante, *Les microbes* de Michel Tassé, a été publiée en 1973. Il aura donc fallu attendre cinquante ans avant que *La Presse*, le plus grand quotidien francophone d'Amérique, accueille un auteur de bande dessinée québécois dans ses pages.

Le marché de l'album et de la bande dessinée pour enfants est occupé, quant à lui, par l'arrivée massive des bandes dessinées des journaux *Spirou* et *Tintin* dans les années cinquante. Difficile pour la bande dessinée québécoise de faire sa niche parmi cette production qui compte sur un important bassin de population – France, Belgique et Suisse – pour pouvoir imprimer à très grand tirage et offrir ainsi des albums d'une plus belle facture à moindre coût. Cela permet aussi aux dessinateurs de créer des séries et de susciter ainsi la fidélité d'un lectorat, ce qui a toujours fait cruellement défaut au Québec.

À partir de 1944, pour lutter contre l'influence néfaste des *comic books* américains qui présentent des récits de super-héros, la maison d'édition Fides, fondée par le Frère Martin en 1938, va lancer sur le marché la revue *Héraut*. Comme son nom l'indique, cette revue destinée à la jeunesse canadienne-française se veut annonciatrice, messagère. Les bandes dessinées qu'on

retrouve à l'intérieur de ses pages proviennent des États-Unis, de la firme Timeless Topix, et proposent, en images, la vie des saints et des martyrs. L'anti-communisme est aussi à la base de ces productions édifiantes. S'étant liée avec cinq congrégations religieuses, Fides a pu profiter d'un excellent réseau de distribution dans le système scolaire québécois de l'époque. Mais au début des années soixante, elle s'essouffle un peu. À partir de 1964, elle ne publiera plus de bandes dessinées. Signalons que dès les années cinquante, elle accueille dans ses pages des œuvres produites au Québec mais réalisées par un Français d'origine, Maurice Petitidier, qui retournera en France après la disparition de *Héroux*.

L'un des seuls véritables dessinateurs de bande dessinée que le Québec ait produit avant 1968 est Albert Chartier. Dès 1944, ce dernier publie une fois par mois dans *Le Bulletin des agriculteurs* une page de son héros Onésime. Cette bande a été publiée jusqu'à tout récemment.

C'est donc dans ce contexte qu'apparaît le Groupe Chiendent à la fin de l'année 1968. Le marché étant occupé par les productions étrangères, la bande dessinée québécoise n'existe pratiquement pas, ce qui explique que les théoriciens qui se sont penchés sur son histoire ont parlé de « Renaissance ».

Autonomisation du champ de la bande dessinée en Europe

Ce qui se mettait en place à cette époque tranchait nettement avec ce qui se publiait auparavant, et ce, tant au niveau formel que thématique. C'est que les membres de Chiendent et tous ceux qui allaient suivre n'inscrivaient pas leurs productions dans la tradition

d'une bande dessinée québécoise mais plutôt dans l'histoire du genre narratif et, plus précisément, à l'intérieur des bouleversements qu'elle connaissait alors.

En ces années-là, la bande dessinée connaissait les premières manifestations de la légitimité de sa pratique en Europe. Ainsi, l'immense succès qu'ont connu les bandes dessinées *Astérix* et *Barbarella*, qui toutes deux s'adressaient à un lectorat adulte, a permis d'amenuiser le caractère infantile jusque-là rattaché à cette forme narrative. De même, le regroupement d'intellectuels dont faisaient partie le cinéaste Alain Resnais et l'essayiste Pierre Lacassin a donné naissance à la première revue consacrée à l'étude de la bande dessinée, *Giff-Wiff*. Mais l'événement le plus important concernant cette légitimité demeure l'exposition que lui a consacrée le Musée des Arts décoratifs de Paris en 1967. Cette exposition organisée par Pierre Couperie sortait finalement la bande dessinée des journaux pour enfants pour la fixer sur les murs d'un musée. C'est tout le regard qu'on portait sur elle qui se trouvait ainsi modifié puisque le musée, selon les mots de Pierre Bourdieu, « en arrachant les œuvres à leur contexte originaire, les dépouille de leurs diverses fonctions [...] les réduisant ainsi [...] à leur fonction proprement artistique. Le musée, qui isole et sépare [...] est sans doute le lieu par excellence de l'acte de *constitution*³ ». Suite à cela, Pierre Fresnault-Deruelle allait utiliser un corpus de bandes dessinées franco-belges pour sa thèse de doctorat en sémiologie.

Par ailleurs, la génération des dessinateurs soixante-huitards va bouleverser le champ de la bande dessinée par sa révolution esthétique. Pour la première fois en bande dessinée, une avant-garde s'installe et le premier

champ de production restreinte, au sens bourdieusien, vient créer les conditions essentielles à une autonomisation du champ. C'est ainsi que l'on retrouve, avec cette génération, toutes les caractéristiques décrites par Bourdieu : une production s'adressant avant tout aux pairs et une prise du pouvoir symbolique plutôt qu'économique.

Tout cela va grandement influencer la production québécoise qui, comme nous l'avons montré précédemment, était alors monopolisée par l'institution religieuse. La rupture de 1968 peut donc se comprendre, d'une part, par l'évolution que connaissait le champ de la bande dessinée à l'extérieur de ses frontières et, d'autre part, par les bouleversements que connaissait alors le Québec.

Présentation des membres du Groupe Chiendent

Le Groupe Chiendent s'est formé en octobre 1968 lorsque les illustrateurs Michel Fortier, André Montpetit et Marc-Antoine Nadeau se sont regroupés autour de la figure du poète d'origine française Claude Haefely pour explorer de nouvelles formes picturales en lien direct avec le « texte ». L'expérience ne durera que six mois environ à cause des problèmes que le groupe rencontre lorsqu'il tente de se faire éditer. Quelques histoires ont été publiées dans des revues, entre autres dans *Perspectives*, mais les trois albums réalisés n'ont circulé qu'à l'intérieur d'un cercle d'amis, ayant tous trois été refusés par Jacques Hébert et Alain Stanké. Les raisons invoquées étaient que les coûts de fabrication étaient trop élevés pour un produit aussi marginal. Toutefois, l'expérience de Chiendent est toujours consi-

dérée comme l'élément déclencheur d'une renaissance de la bande dessinée québécoise.

Même si très peu d'œuvres de Chiendent ont été publiées, les titres des albums nous restent: *Le cirque national du Québec*, *Le baiser chinois* et *Le carré Saint-Louis en l'an 2002*. André Montpetit a publié cinq histoires de deux planches dans *Perspectives*, sous le thème des «Grands problèmes de l'humanité», ainsi que trois planches dans *Le Quartier latin* et dans la revue *Ars*. Marc-Antoine Nadeau a publié, pour sa part, deux histoires dans *Le Quartier latin*; l'une de deux planches et l'autre d'une planche. Il a aussi publié une histoire en sept planches, *Les aventures de monsieur H*, dans le magazine *Maclean*, histoire qui était scénarisée par Claude Haeffely et qui était tirée du *Cirque national du Québec*. Quant à Michel Fortier, il a publié une histoire en huit planches scénarisée par Claude Haeffely, *Les oeufs durs*, dans la revue de bandes dessinées *L'Écran*, en 1974. Nous connaissons aussi de lui la planche couverture de son album *Le baiser chinois*, publiée dans le premier numéro de la revue *Ars*. Le Groupe Chiendent a également publié des caricatures et des dessins d'humour. Mais en ce qui concerne la bande dessinée proprement dite, c'est-à-dire un récit composé d'au moins deux images ayant entre elles un lien temporel, la production de Chiendent se résume à une trentaine de planches publiées.

Et c'est justement ce qui a étonné le chercheur né en 1969 que je suis: la quantité des œuvres publiées est inversement proportionnelle à l'importance qu'a prise le Groupe Chiendent dans l'histoire de la bande dessinée au Québec. C'est que la reconnaissance du *Groupe Chiendent* provient plus du méta-discours qui s'est écrit

par la suite que de la production elle-même. Ainsi, en parcourant les quelques articles et livres qui lui sont consacrés, nous pouvons lire : « Chiendent est à l'origine de la nouvelle bande dessinée Kébécoise. [...] Voilà une équipe qui a cogité, imaginé, préparé et réalisé des projets de [bandes dessinées] d'un genre révolutionnaire⁴. » Et aussi : « Ce contexte d'audace et de grande liberté créative, qui donnait enfin la part belle à l'univers d'auteur, a donc été particulièrement propice au renouveau de la bande dessinée québécoise, dont l'impulsion première est le fait du Groupe Chiendent⁵. »

Mira Falardeau, André Carpentier et des textes publiés dans la revue *Mainmise* abondent dans le même sens⁶. Chiendent a donc marqué l'histoire de la bande dessinée au Québec en agissant comme un élément catalyseur.

Outre la qualité indéniable des œuvres, nous croyons que l'effet Chiendent a aussi été provoqué par la position occupée par les différents membres du groupe à l'intérieur du champ culturel de l'époque.

Claude Haeffely est né en France en 1927. Il a donc une quarantaine d'années au moment de la formation de Chiendent. Arrivé au Québec en 1953, il gravite autour de la maison d'édition Erta et de l'esthétisme surréaliste au Québec. Il possède une galerie d'art sur la rue Peel et il est le premier à exposer les œuvres d'André Montpetit. Il publie également, à Montréal, deux livres illustrés de ses poèmes. C'est donc dire, pour citer Georges Raby, que « la recherche graphique a toujours fait partie intégrante de son évolution d'auteur⁷ ». Lorsqu'il forme le Groupe Chiendent avec trois de ses amis illustrateurs, ces derniers, bien qu'étant beaucoup plus jeunes que Haeffely, ont déjà défrayé les

chroniques artistiques de même que les manchettes au Québec.

André Montpetit était membre de l'Atelier libre de recherches graphiques et de fusion des arts. Ce dernier était un regroupement d'artistes dont les œuvres étaient le fruit de recherches théoriques et qui prônait une pratique de l'art ayant une efficacité sociale. Il prenait également parti pour la laïcité, le socialisme et l'indépendance du Québec. Il expose, avec Marc-Antoine Nadeau, également du Groupe Chiendent, une œuvre qui fera scandale au pavillon de la Jeunesse de l'Expo 1967 : *Le sous-marin jaune de la force de frappe québécoise*. Ce kayak peint en jaune, faisant référence au *Yellow Submarine* des *Beatles*, arborait sur ses flancs les inscriptions « Force de frappe québécoise » et « Par la Foi nous vaincrons ». Le sous-marin était aussi décoré d'une bénédiction papale, signée par Jean XXIII, d'une image du Cardinal Léger et d'images pieuses. Enfin, les câbles étaient fabriqués avec des chapelets.

Le sous-marin, dit-on, est saccagé lors du vernissage par quatre religieuses. Le scandale oblige les auteurs à cacher leur œuvre pour un certain temps. Claude Jasmin, qui rend compte du scandale, voit dans le *Sous-marin jaune* « une œuvre profondément enracinée dans le contexte culturel local, une œuvre de provocation qui bouleverse les valeurs établies, non seulement sur le plan social, mais aussi sur le plan esthétique⁸ ». C'est une démarche que les auteurs poursuivront avec le Groupe Chiendent dans le domaine de la bande dessinée.

Michel Fortier, le quatrième larron, était lui aussi associé à l'Atelier libre de recherches graphiques. C'est l'un des artistes visuels de sa génération qui retient le

plus l'attention des chroniqueurs artistiques à partir de 1965. Dès 1967, le Musée d'Art Moderne de New York fait l'acquisition de l'une de ses œuvres, *Les mouches*. Abstraites ou figuratives, ses œuvres sont coiffées de titres qui multiplient les références culturelles : *Merci beaucoup, mercy beaucoup, Chicken Chow Mein, Something is Happening Here and You don't Know What it is*, phrase empruntée au chanteur Bob Dylan, ou *Strawberry Fields*, autre référence aux *Beatles*.

C'est donc par le biais de la poésie et des arts visuels qu'une certaine légitimité de la pratique de la bande dessinée se fait au Québec. La trentaine de revues qui lui seront consacrées pendant la décennie suivante font régulièrement mention du Groupe Chiendent et une influence visuelle est aussi repérable.

Chiendent : « *Herbe nuisible à la culture* »

Les œuvres de Chiendent s'inscrivent dans le courant contre-culturel de l'époque et cela s'observe d'abord par le nom choisi par les membres du groupe. Effectivement, le « chiendent », selon le dictionnaire *Robert*, est une herbe nuisible à la culture. Par cette appellation, ils annoncent donc clairement leurs couleurs.

Mais pourquoi avoir choisi la bande dessinée ? C'est que, comme nous l'avons mentionné précédemment, cette forme narrative intègre autant le texte que l'image. Pour Claude Haeffely, dont l'art pictural a toujours joué un rôle important dans la recherche d'images surréalistes, la bande dessinée offrait des possibilités incroyables.

Il faut dire que la bande dessinée connaissait alors un éclatement de sa forme. Les auteurs qui sont apparus

au milieu des années soixante avaient commencé à comprendre que la bande dessinée pouvait servir à autre chose qu'à raconter des histoires pour enfants. La planche de bande dessinée cessait d'être considérée comme un simple support destiné à recevoir des images formant un récit pour se rapprocher, parfois, de la toile du peintre. C'est la codification même du médium qui était travaillée. Pour des auteurs proches du mouvement surréaliste, automatiste et abstrait, la bande dessinée offrait des possibilités artistiques qui demeuraient inexplorées.

Au plan formel, les réalisations du Groupe Chiendent sont parfois plus près de l'affiche que de la planche traditionnelle de bande dessinée. André Montpetit, avant de joindre le groupe, avait réalisé de nombreuses affiches politiques à l'intérieur de l'Atelier de recherches graphiques et de fusion des arts. Importée des États-Unis, la mode des affiches prenait un essor considérable au milieu des années soixante. De plus en plus sensibilisée par la télévision aux guerres qui se déroulent un peu partout, la jeunesse de l'époque se donnait bonne conscience en posant des affiches de Che Guevara sur les murs. Profitant de cet engouement, de jeunes artistes, « qui avaient le souci d'intégrer leurs images au milieu social⁹ », réalisèrent d'innombrables affiches.

Claude Jasmin signale que, dans le cas d'André Montpetit, certaines de ces affiches étaient construites comme une bande illustrée¹⁰. Son graphisme, lorsqu'il se met à la bande dessinée, se rapproche donc de l'esthétisme qu'il avait développé en réalisant ses affiches politiques.

Marc-Antoine Nadeau, lui, fait complètement abstraction de la codification de la bande dessinée et efface

les cases qui, ordinairement, délimitent les différents dessins qui constituent une bande dessinée. Il emplit sa page de dessins qui reprennent le texte de Claude Haeffely. Il n'y a pas ici de narration dans la progression des dessins. Ces derniers illustrent plus le texte qu'ils ne le font progresser. D'ailleurs, le texte est parfois en retard sur le dessin. Les auteurs jouent avec le code à un point tel qu'ils amènent le récit à la limite des définitions de la bande dessinée.

Au plan thématique, c'est l'humour qui est omniprésent. Toutes les histoires étudiées sont placées sous le signe de l'absurde. Claude Haeffely le disait dans le magazine *Macleam* en 1969 : « C'est un vieux rêve. Je songe depuis longtemps à publier des trucs humoristiques. [...] Après on va chercher d'autres scripteurs. Tous ceux qui ont de l'humour : Charlebois, Clémence, Péloquin¹¹... »

Ainsi, *Le carré Saint-Louis en l'an 2002* raconte l'histoire d'« un serpent nommé William qui adore dévorer les policiers parce que ça lui fait voir des éléphants roses¹²... ». *Les oeufs durs* illustrent la grève d'un avion qui se met à pondre des oeufs. Cet humour était déjà présent dans des réalisations antérieures des membres du groupe, comme je l'ai montré précédemment. De même, Claude Haeffely en faisait son thème de prédilection pour les expositions qu'il présentait à sa galerie d'art. Mais l'absurde est aussi un moyen de traiter des thèmes sociaux. Nadeau a publié une histoire qui s'intitulait *L'être le plus extraordinaire que j'ai connu : Jean Drapeau* (1969). Montpetit a réalisé des histoires sur le thème des grands problèmes de l'humanité : *La pollution de l'air*, *La bombe* et *L'alcool et le tabac* ainsi qu'une charge critique sur les cégeps naissants : *L'industrie cégep*.

Nous observons donc une rupture brutale dans l'histoire de la bande dessinée québécoise et ce, tant au plan formel que thématique. C'est pourquoi il faut situer la production du Groupe Chiendent à l'intérieur de l'histoire de la bande dessinée américaine et européenne pour se rendre compte que la rupture est beaucoup moins significative.

La fin des années soixante est l'époque, en bande dessinée, des explorations de la forme et des délires graphiques. Ce Printemps ne peut donc se comprendre que mis en relation avec le mouvement *underground* qui se développe sur la côte ouest aux États-Unis au milieu des années soixante. La distribution des œuvres, la forme utilisée et les thèmes abordés découlent de l'état du champ aux États-Unis et en Europe. Mais le milieu *underground* de la bande dessinée s'inscrit lui-même dans un mouvement contre-culturel plus vaste : roman, théâtre, musique, arts visuels, etc. Et ce mouvement est lui-même issu des bouleversements que connaît alors la société occidentale : post-beatnik, hippies, guerre du Viêt-nam, Mai 68, etc.

Il faut mentionner également qu'en ce temps-là au Québec, le public consommateur d'œuvres d'art se modifiait. La génération de cette époque, comme le soulignent Linteau et Durocher dans leur *Histoire du Québec contemporain*, était « moins soumise à l'autorité cléricale, moins attachée aux valeurs traditionnelles et plus au fait des nouveaux courants et des modes venus d'autres pays ; cette génération accepte et même privilégie les idées et les œuvres modernes, les manifestations de rupture, les contestations¹³ ». Et Pierre Bourdieu précise : « Les nouveaux entrants hérétiques qui, refusant d'entrer dans le cycle de la reproduction simple [...]

ne peuvent le plus souvent réussir à imposer la reconnaissance de leurs produits qu'à la faveur de changements externes [...], ou l'apparition de nouvelles catégories de consommateurs qui, étant en affinité avec les nouveaux producteurs, assurent la réussite de leurs produits¹⁴.» Malheureusement pour le Groupe Chiendent, les éditeurs n'étaient pas disposés à prendre de tels risques. Leurs œuvres étaient encore trop marginales.

Conclusion

L'expérience du Groupe Chiendent n'aura donc duré que six mois. Trois albums jamais publiés, une trentaine de pages disséminées dans quelques revues et des dizaines de projets avortés.

Il reste néanmoins que la place qu'ils occupent dans l'histoire de la bande dessinée québécoise est d'une très grande importance. Élément catalyseur, ils ont permis, d'une certaine façon, tout l'éclatement que la province allait connaître la décennie suivante. Ils ont permis, de par les positions qu'ils occupaient dans la sphère culturelle québécoise de l'époque, une certaine légitimation de la pratique de la bande dessinée. Mais le Québec ne possédant pas de tradition en bande dessinée, il était difficile de venir la renverser.

Notes

1. Georges Raby, «Le printemps de la bande dessinée québécoise», dans *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 12-23 et Jacques Samson, «Bande dessinée québécoise: sempiternels recommencements?», dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal: Guérin, 1997, p. 282-307.

2. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992, p. 413.
3. *Ibid.*, p. 404. C'est l'auteur qui souligne.
4. Georges Raby, *op. cit.*, p. 13.
5. Jacques Samson, *op. cit.*, p. 284.
6. Mira Falardeau, *La bande dessinée au Québec*, Montréal: Boréal, coll. Boréal Express, n° 9, 1994, et André Carpentier (dir.), *La Barre du jour*, n°s 46-49, « La bande dessinée québécoise », 1975, et *Mainmise*, n° 41, novembre 1974.
7. Georges Raby, *op. cit.*, p. 14.
8. Cité par Serge Allaire, « Pop art, Montréal, P.Q. », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II. L'éclatement du modernisme*, Montréal: VLB éditeur, 1997, p. 195.
9. Yves Robillard, cité par Michel Roy, « Artiste et société: professionnalisation ou action politique », dans Francine Couture (dir.), *op. cit.*, p. 381.
10. Cité par Michel Roy, *op. cit.*, p. 386.
11. « Le vieux rêve d'un poète » introduction à « Monsieur H conteste », dans le magazine *Maclean*, mars 1969, p. 27.
12. Georges Raby, *op. cit.*, p. 18.
13. Paul-André Linteau et René Durocher, *Histoire du Québec contemporain, Tome II. Le Québec depuis 1930*. Montréal: Boréal, p. 770.
14. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 352.