

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR  
ALEXANDRE PÉTRIN

*ONÉSIME* PAR ALBERT CHARTIER : ANALYSE D'UNE BANDE DESSINÉE  
QUÉBÉCOISE AUX INFLUENCES AMÉRICAINES

AVRIL 2018

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

La première planche d'Onésime par Albert Chartier parut dans le *Bulletin des agriculteurs* en novembre 1943. C'est à la demande du périodique que Chartier, un illustrateur commercial de Montréal, crée la fameuse bande dessinée. Elle met en scène un rentier, Onésime, et sa femme Zénoïde à Saint-Jean-de-Matha, vivant des situations rocambolesques. On retrouve une page de la série presque tous les mois dans le *Bulletin* de novembre 1943 à mai 2002. La bande dessinée est publiée pendant la Seconde Guerre mondiale, où il est plus difficile d'importer les *comics strips* des Syndicates américains, ce qui lui laisse une chance de percer. Des quelques créations originales québécoises de cette époque, *Onésime* est la seule qui va perdurer. La série va connaître un véritable succès populaire durant près de 60 ans, ce qui fait de cette bande dessinée un exemple d'objet de la culture populaire du Québec rural de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, car ce type de succès est presque inégalé dans la bande dessinée québécoise. Sa popularité réside en partie dans l'utilisation efficace des codes de la bande dessinée humoristique américaine par Albert Chartier, tout en l'adaptant au contexte québécois.

Bien que perçu comme une création « typiquement québécoise », on remarque dans *Onésime* des influences bien américaines. La formation en illustration commerciale américaine de son auteur, mais aussi sa brève expérience dans le comics books américains dans le début des années 1940 transparaissent dans les planches d'Onésime. En plus de voir des influences directes de *The Timid Soul*, un strip américain populaire dans les années 1930, dans le personnage titulaire de la série de Chartier, on remarque le savoir-faire de la technique dans la construction des planches, dans une optique d'efficacité des gags. Aussi, son utilisation de la caricature dans le dessin de ses personnages en

arrondissant les articulations, lui permet de renforcer la dimension comique de la série. Il va aussi adapter l'apparence de ses personnages avec le temps, bien que leur apparence principale se fige avec les années. Le trait de crayon, ainsi que l'utilisation de la courbe auront une influence sur la bande dessinée québécoise, notamment sur *Paul* de Michel Rabagliati.

On retrouve dans la dimension textuelle des planches le même souci d'efficacité. N'utilisant pas l'onomatopée à outrance, il en fait usage seulement de manière à appuyer un gag ou la narration, ce qui permet une lecture fluide et rapide. Ce souci d'efficacité se retrouve aussi dans les réseaux de phylactères. Peu élaborés, ils véhiculent l'information dont le lecteur a besoin afin de comprendre la chute du gag. Ce n'est pas toujours une réussite, surtout lorsque l'on retrouve des encadrés avec des repères temporels. Le vocabulaire choisi par Chartier dans les phylactères est particulier. Sans tomber dans le joul ou le « sacre », l'auteur va sélectionner différents patois typiques de la province afin de conférer une ambiance « typique ».

Notre recherche permet de comprendre les structures de cette populaire série.

## AVANT-PROPOS

C'est la bande dessinée qui m'a donné le goût de la lecture. Avant cela, cela ne me disait pas grand-chose. Depuis une dizaine d'années, il s'agit d'un de mes centres d'intérêt de prédilection. Cependant, je dois avouer que si j'ai une certaine connaissance dans le domaine, j'avais une lacune importante : je connaissais à peine la bande dessinée québécoise. Je connaissais *Paul* de Michel Rabagliati et quelques illustrateurs de la province travaillant pour l'industrie américaine. Je voyais ici une occasion idéale d'en apprendre plus. Sujet vaste, *Onésime* s'est imposé pour une raison bête : comme Albert Chartier, j'ai aussi passé mes étés autour du lac Noir à Saint-Jean-de-Matha et j'ai toujours voulu en apprendre plus sur lui depuis que j'ai lu *Paul à la pêche*, où j'ai découvert le personnage pour la première fois.

Je tiens à remercier mon directeur Pierre Lanthier pour son aide et ses conseils. Je voudrais aussi remercier Aurée-Anne Tremblay-Laprise, Jean-François Pétrin, Josée Bonin, Gabriel Senneville et Clovis pour leur soutien moral toutes ces années.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>i</b>
<b>AVANT-PROPOS .....</b>	<b>iii</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>iv</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1.....</b>	<b>4</b>
<b>COMMENT ANALYSER LES (MÉS)AVENTURES D'ONÉSIME ? .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 L'ÉMERGENCE DE LA BANDE DESSINÉE AUX ÉTATS-UNIS ET AU QUÉBEC.....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE.....</b>	<b>5</b>
1.2.1 Ouvrages théoriques et méthodologiques.....	6
1.2.2 Albert Chartier et <i>Onésime</i> .....	21
<b>1.3 MÉTHODOLOGIE RETENUE .....</b>	<b>23</b>
<b>CHAPITRE 2.....</b>	<b>28</b>
<b>DE CASE EN CASE : ANALYSE DES CODES NARRATIFS ET DU GRAPHISME D'ONÉSIME .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 INFLUENCE (S) GRAPHIQUE (S) : LA PLACE DE CHARTIER DANS LE CORPUS DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 NARRATION GRAPHIQUE : ÉTUDE DES CODES NARRATIFS DANS ONÉSIME .....</b>	<b>39</b>
<b>2.3 AU COEUR DE LA VIGNETTE : PERSONNAGES, EXPRESSIONS ET ANATOMIE À TRAVERS LE TEMPS.....</b>	<b>50</b>
<b>CHAPITRE 3.....</b>	<b>63</b>
<b>DU BRUIT ET DES PAROLES DANS ONÉSIME.....</b>	<b>63</b>
<b>3.1 L'ONOMATOPÉE : ENTRE DESSIN ET TEXTE .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2 UN CADRE DANS UN CADRE : LE PHYLACTÈRE .....</b>	<b>71</b>
<b>3.3 « TORPINOUCHE ! », « TORBRÛLE ! » : LES TEXTES, LES PARTICULARITÉS DU VOCABULAIRE ET SES TRANSFORMATIONS.....</b>	<b>79</b>
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>	<b>89</b>

**BIBLIOGRAPHIE ..... 93**

## INTRODUCTION

*Onésime* est l'un des premiers succès de la bande dessinée québécoise. Parue pour la première fois en novembre 1943 dans le *Bulletin des agriculteurs*, la série est née de l'imaginaire d'Albert Chartier, un illustrateur commercial qui cible le public québécois rural. Ayant eu carte blanche de la part des rédacteurs, qui cherchaient à remplacer la bande dessinée américaine publiée dans le périodique<sup>1</sup>, Albert Chartier a décidé de mettre en scène un « rentier » et sa famille dans une série humoristique obéissant au format « un gag, une planche », type de bande dessinée ou *comics strip* très populaire à l'époque. *Onésime* paraît dans le *Bulletin* à tous les mois jusqu'en mai 2002. La longévité de la série fait d'elle un cas unique dans le monde de la bande dessinée québécoise. En effet, très peu de séries d'ici ont traversé autant d'années, et ce, même aujourd'hui. Cela n'aurait pas été possible si la série n'avait pas connu une certaine popularité. Dans un article de l'*Actualité* de février 1994, Aubert Tremblay écrit que l'importance de la série pour les lecteurs du *Bulletin* est telle que les représentants de compagnies utilisent *Onésime* pour briser la glace lors de congrès agricoles<sup>2</sup>. Aussi, lors de l'achat du *Bulletin* par le groupe de presse Maclean-Hunter en 1991, celui-ci veut arrêter de publier *Onésime*, mais ce sont le personnel éditorial et les lecteurs qui font renverser la décision<sup>3</sup>.

Bien qu'elle ait eu un succès important, cette série reste très peu connue du grand public de nos jours et il existe peu d'albums ou de recueils regroupant ses planches. Le

---

<sup>1</sup> Il s'agissait d'une traduction de la série *The Captain and the kids* de Rudolph Kirk. Michel Viau. « *Onésime* : La création d'un "Québécois typique" », dans Albert Chartier, *Onésime : Les meilleurs pages*, Montréal, Les 400 coups, 2011, p. 6.

<sup>2</sup> Aubert Tremblay, « Le grand-papa de la BD », *L'Actualité*, février 1994, p.65.

<sup>3</sup> Michel Viau. « *Onésime* : La création d'un "Québécois typique" », dans Albert Chartier, *Onésime : Les meilleurs pages*, Montréal, Les 400 coups, 2011, p. 10.



plus récent a été publié par Les 400 coups en 2011, sous la direction de Michel Viau, et contient une sélection des « meilleures planches »<sup>4</sup>. Sinon, trois autres recueils sont parus entre 1974 et 1983. Les deux premiers albums paraissent aux éditions de l'Aurore et le dernier est édité par la Compagnie de Publication Rurale Inc, soit l'éditeur du *Bulletin* à cette époque<sup>5</sup>. Toutefois, ces albums ne présentent aucune nouvelle page et ne sont plus disponibles de nos jours, à l'exception de l'album de 2011. En ce sens, on comprend que la série a souffert d'un manque de visibilité du grand public, mais aussi d'une « vie » très mince en dehors du *Bulletin*, à l'inverse des séries comme *Tintin* ou *Astérix*, dont les albums ont permis une diffusion importante à travers le monde et de faire connaître ces bandes dessinées à plusieurs générations. Malgré la diffusion restreinte de la série, Albert Chartier et *Onésime* vont faire leur marque, singulière, dans le monde la bande dessinée québécoise.

Les études sur la bande dessinée portent, de manière générale, sur celles ayant eu un succès critique, qui se démarquent par leurs qualités techniques ou encore celles qui ont une tendance expérimentale ou novatrice. Les séries plus populaires souffrent, quant à elles, d'être moins étudiées. Par exemple les *comics* américain *Archie*, malgré leur très grande popularité dans la période d'Après-Guerre, n'ont fait l'objet que de deux études à ce jour<sup>6</sup>. Et si depuis quelques années on peut voir des études sur des superhéros de *comic books*, celles-ci portent généralement sur des périodes novatrices<sup>7</sup>.

*Onésime* d'Albert Chartier n'est pas sans qualités. Cette série représente un succès populaire du Québec rural avant tout et c'est ce qui attire notre attention. Le *Bulletin des agriculteurs* étant principalement un périodique s'adressant aux Canadiens français et Québécois de la campagne, la diffusion d'*Onésime* n'a pas adéquatement atteint les grands centres urbains de la province comme Montréal ou Québec. Donc en plus d'être une série

<sup>4</sup> Albert Chartier. *Onésime : les meilleures pages*. Montréal, Canada, Les 400 coups, 2011, 262 pages

<sup>5</sup> Michel Viau. « Onésime : La création d'un "Québécois typique" », dans Albert Chartier, *Onésime : Les meilleurs pages*, Montréal, Les 400 coups, 2011, p. 12.

<sup>6</sup> Un article de Ron Glasberg, publié en 1991 et une monographie par Bart Beaty. Voir Bart Beaty, *Twelve cent Archie*. New Jersey. Comics culture, Rutgers University Press. 2015. P. 4.

<sup>7</sup> Pour des exemples que nous avons consultés, voir Scott Bukatman. *Hellboy's world: Comics and monsters on the margin*, Oakland, United States, University of California Press, 2016, 263 pages, ou Jill Lepore. *The secret history of Wonder Woman*, New York, United States, Vintage books, 2015, 436 pages

singulière dans l'histoire de la bande dessinée québécoise, elle est aussi un objet de la culture populaire des régions rurales du Québec pendant la seconde moitié du 20e siècle. Nous tiendrons compte de cette particularité.

Selon les standards actuels de la bande dessinée, même humoristique, *Onésime* a pris de l'âge. Si les gags de certaines périodes, notamment les années 1950-1960, peuvent encore faire sourire, d'autres, comme plusieurs planches des années 1970, n'ont plus l'effet escompté par son créateur. Parfois, on retrouve même des planches qui ne seraient plus acceptées de nos jours<sup>8</sup>. Chartier s'adressait à un public bien spécifique, celui qui lisait le *Bulletin*.

Comme nous l'avons avancé précédemment, le fait d'être un produit de la culture de masse du 20e siècle ne diminue en rien les qualités artistiques et narratives d'*Onésime*. Au contraire, nous soutenons que la série a et doit avoir des qualités d'un point de vue technique, sans quoi le succès aurait été difficile, voire impossible à obtenir. Cependant, comme nous le verrons plus tard, les techniques employées par Albert Chartier dans la conception des planches de la série humoristique ne sont pas novatrices. Ne cherchant pas à renouveler le neuvième art, Chartier va malgré tout bien saisir les codes de la bande dessinée afin de rendre la lecture d'*Onésime* agréable et, surtout, efficace.

Nous sommes convaincus qu'une analyse technique de la série nous permettra de mieux saisir les éléments qui ont fait de cette bande dessinée une œuvre populaire dans le Québec rural pendant la seconde moitié du 20e siècle. Pour y arriver, il sera d'abord question d'une mise en contexte de notre étude. Puis, nous entrerons dans les planches par le dessin, puis par le texte, afin de faire ressortir les réussites et les ratés techniques de la série.

---

<sup>8</sup> Nous pensons ici à une planche publiée plusieurs fois, notamment en février 2002 où la chute du gag est le père d'Onésime qui après avoir passé proche de la noyade subi le bouche-à-bouche par un sauveteur. Le père l'arrête en criant « Wo-o-o! J'sus[sic] pas une TAPETTE ! ». De toute évidence, ce genre de blague n'est plus au goût du jour. Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 2002), p. 71.

## CHAPITRE 1

### COMMENT ANALYSER LES (MÉS)AVENTURES D'ONÉSIME ?

Le succès qu'a connu *Onésime* en fait un cas à part dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Cette réussite vient de la capacité de Chartier à canaliser un humour et une narration qui résonnaient dans l'esprit des lecteurs du *Bulletin*. C'est ce que nous tenterons d'analyser.

Pour y arriver, une brève mise en contexte de la création de la série s'impose. Puis nous verrons la méthodologie que nous utiliserons afin de faire ressortir ce qui fait la particularité de cette bande dessinée. En plus d'une revue de littérature, nous établirons le cadre théorique et méthodologique de notre analyse.

#### 1.1 L'ÉMERGENCE DE LA BANDE DESSINÉE AUX ÉTATS-UNIS ET AU QUÉBEC

Pendant l'ère industrielle apparaissent différentes formes d'arts et de divertissements de masse. Bien que ses origines ne fassent pas consensus, la bande dessinée va gagner en popularité auprès du public occidental. En 1895 apparaît *The Yellow kid*, par Richard Outcault<sup>9</sup>, qui naît de la rivalité entre les deux magnats de la presse américaine, Hearst et Pulitzer. Ce « comics », qui va faire le succès du journal de Pulitzer, « The World », est une satire de l'élite américaine et vise principalement un public adulte

---

<sup>9</sup> Jerry Robinson, *The comics: an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 18

et anglophone<sup>10</sup>. Hearst, lui, va publier les *Katzenjammer kids* de Rudolph Dirks, qui, s'inspirant d'histoires illustrées allemandes, marque par l'introduction des images en séquence et du phylactère dans ce qui deviendra le neuvième art<sup>11</sup>. Cette rivalité va donner naissance à la bande dessinée moderne. Au tournant du vingtième siècle, la bande dessinée gagne rapidement en popularité en Amérique du Nord. En effet, on voit apparaître des bandes dessinées francophones au Québec dès 1902. On peut penser aux aventures de *Timothé*, d'Albéric Bourgeois, qui est la première bande dessinée francophone à phylactères<sup>12</sup>.

Cependant, les créations québécoises ne seront pas assez importantes pour établir une forme de tradition<sup>13</sup> comme celle que l'on retrouve aux États-Unis. En plus de voir apparaître des artistes maîtrisant les codes de la bande dessinée, les Américains vont promptement se réunir en « Syndicates ». Il s'agit de regroupements de journaux qui vont permettre une diffusion massive des « comics » à travers tous les pays industriels en maintenant les prix de distribution très bas. Cela va permettre aux *comics* de dominer le marché nord-américain. Ce phénomène va persister et même s'accroître avec l'arrivée des bandes dessinées européennes dans les années 1960. Toutefois, certaines bandes dessinées québécoises vont réussir à se démarquer. C'est le cas d'*Onésime* par Albert Chartier.

## 1.2 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Il existe une foisonnante littérature sur le neuvième art et, malgré l'importante production annuelle de bandes dessinées partout sur la planète, certaines bandes sont plus étudiées que d'autres. C'est notamment le cas des *Aventures de Tintin* d'Hergé. La littérature consacrée à la bande dessinée se caractérise par sa variété. Afin de faciliter sa

---

<sup>10</sup> Ibid, p. 20-21.

<sup>11</sup> Ibid, p. 43.

<sup>12</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome I : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. p. 27

<sup>13</sup> Sylvain Lemay, « Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975) ». Ph. D. (études littéraires), Université de Montréal, 2010. P. 12.

présentation, nous avons réuni ces ouvrages en trois catégories. Premièrement, nous retrouvons les ouvrages théoriques et méthodologiques. Ces textes offrent des analyses du fondement même de la bande dessinée, soit la forme<sup>14</sup>. Deuxièmement, et c'est la catégorie là mieux fournie, ce sont les monographies. Il s'agit d'œuvres ou d'articles traitant de bandes dessinées spécifiques sous divers angles, comme la littérature, l'histoire, la sociologie, etc. Troisièmement figurent les travaux de synthèse. Ces textes, souvent de nature historique, font un survol de la production de bandes dessinées, notamment dans un pays donné. Dans les pages qui suivent, nous allons présenter divers ouvrages illustrant ces trois catégories, puis nous synthétiserons l'étude en fonction de notre analyse.

### 1.2.1 Ouvrages théoriques et méthodologiques

Les cadres théoriques que fournissent les ouvrages de théorisation sont aussi importants que différents. Nous avons consulté quatre auteurs qui ont analysé les codes de la bande dessinée. Il s'agit de Will Eisner, Scott McCloud, Thierry Groensteen, et Benoît Peeters. Alors que certains points ou approches théoriques sont similaires chez ces auteurs, leurs résultats diffèrent. Ils vont tous tenter de définir ce qu'est, selon eux, la bande dessinée et comment agissent ses codes.

*Expressive anatomy for comics and narrative*, troisième volet d'une trilogie de Will Eisner<sup>15</sup> sur les techniques du bédéiste, offre à l'analyste des outils fort utiles. Dans cet opus, Eisner se penche sur l'expression et l'anatomie des personnages comme composantes nécessaires afin de bien raconter une histoire sous forme de « graphic narrative »<sup>16</sup>. Pour y arriver, il déconstruit et reconstruit croquis, dessins, cases et planches de bandes dessinées, que bien souvent il a lui-même dessinées, afin d'illustrer l'importance de l'expression dans la crédibilité d'une histoire, mais aussi comme moyen

---

<sup>14</sup> Nous avons inclus dans cette catégorie certains manuels techniques, c'est-à-dire des ouvrages destinés à quiconque veut faire de la bande dessinée. Les textes que nous avons retenus offrent à l'analyste une abondante information pouvant être utile sur le plan méthodologique.

<sup>15</sup> Il s'agit d'une œuvre posthume. Eisner est mort en laissant des notes et des croquis afin de terminer ce volume de la trilogie « *A Will Eisner Instructional Book* ». Cette tâche fut accomplie par Peter Poplaski.

<sup>16</sup> Will Eisner & Peter Poplaski. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, p. Xi.

de véhiculer des effets et émotions. Son approche n'aide toutefois pas à théoriser sur les planches, mais à donner des rudiments à l'apprenti bédéiste et, indirectement, à fournir des modèles à l'analyste. On ne retrouve donc pas dans le texte d'Eisner de problématique ni de méthodologie commune à la recherche scientifique sur la bande dessinée. Lui-même bédéiste, il fournit un corpus insistant davantage sur les personnages, leur anatomie, leurs expressions et la mise en relation dans l'action, le tout dans une case ou dans une narration graphique (enchaînement d'images). Il couvre aussi la relation entre des expressions dans une action et le texte d'une bande dessinée. En ce sens, Eisner expose une approche qui peut être appliquée à l'analyse d'une bande dessinée. Il n'en reste pas moins qu'il propose également une rapide définition de la bande dessinée qui s'avère pertinente sur le plan théorique : pour lui, en effet, les *comics* sont un « sequential art »<sup>17</sup>.

McCloud, dans *Understanding comics*, essaie d'expliquer cette forme d'art<sup>18</sup>. D'entrée de jeu, il va tenter de définir le neuvième art, sans toutefois approfondir sa définition, car il ne veut pas limiter le potentiel créatif de la bande dessinée<sup>19</sup>. Pour McCloud, poussant plus loin la définition de Will Eisner, toute forme intentionnelle de séquence narrative graphique est une forme de bande dessinée<sup>20</sup>. Il remonte l'origine de l'art séquentiel à l'art rupestre de la préhistoire, en passant par les hiéroglyphes égyptiens. Cette définition, que l'on peut qualifier d'ouverte, a ses avantages. Par exemple, de cette façon, on donne beaucoup plus de latitude à l'expérimentation de la part des bédéistes. Il nous apparaît cependant qu'une définition de la bande dessinée comme le fait McCloud est trop relative. Si cela peut paraître intéressant d'un point de vue artistique, un manque de délimitation de l'objet bande dessinée ne rend pas service à son étude en histoire. En effet, une définition plus exclusive permet d'étudier la bande dessinée comme un phénomène de l'ère industrielle. *Understanding comics* regorge d'éléments théoriques, comme l'art de la narration graphique ou encore la place du texte dans la bande dessinée. Toutefois, l'ouvrage de McCloud se démarque fondamentalement dans la section portant sur la richesse des possibilités stylistiques de la bande dessinée. Cette section présente,

---

<sup>17</sup> Will Eisner & Peter Poplaski. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, p.Xi.

<sup>18</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, intro.

<sup>19</sup> Ibid., p. 3.

<sup>20</sup> Ibid., p. 5.

avec une précision remarquable, l'éventail des effets narratifs du dessin, des formes et des couleurs. Cela permet d'expliquer efficacement une des composantes de la bande dessinée, soit l'impact du choix artistique du bédéiste sur le lecteur.

Le livre de Thierry Groensteen, *Le système de la bande dessinée*, aborde les mêmes codes que celui de Scott McCloud, auxquels il répond d'une tout autre manière. D'abord, étant un ouvrage sur la sémiotique de la bande dessinée, celle-ci devient une forme de langage et non un phénomène historique<sup>21</sup>. Insatisfait des approches sémiotiques existantes, il avance qu'il est impératif d'avoir une nouvelle approche dans ce domaine. Ensuite, l'auteur affirme que toutes les définitions de la bande dessinée sont incomplètes, car il y a plusieurs façons possibles de les aborder<sup>22</sup>, ce qui rejoint les propos de McCloud. C'est pourquoi l'auteur croit qu'établir un système sémiotique est le seul moyen possible pour trouver l'essence du genre. Cet élément théorique est assez singulier, car il suppose qu'une définition n'est pas suffisante en soi, mais que pour réussir à définir la bande dessinée, cela requiert un système langagier. Enfin, son approche théorique amène les mêmes problèmes que la conception de McCloud, soit qu'elle perçoit la bande dessinée indépendamment de son cadre spatio-temporel.

La définition de Benoît Peeters n'est pas moins inclusive que les précédentes, bien qu'elle délimite davantage le neuvième art. Dans son étude analytique *Lire la bande dessinée*, il définit la bande dessinée comme étant la rencontre de l'image et du texte, mais insiste davantage sur l'importance du modèle narratif de la bande dessinée : l'ensemble de cases, phylactères, les relations textes-dessins, etc.<sup>23</sup>. C'est dans ses explications qu'il resserre sa définition. Chaque chapitre traite d'une dimension de la bande dessinée, soit par exemple, la case ou la page, et ainsi, circonscrit l'objet bande dessinée. Elle devient ainsi, pour Peeters, un produit culturel, sans pour autant perdre toute valeur artistique. De plus, il fournit divers cadres théoriques afin de déconstruire un album, une planche, une case ou une bulle afin de mieux les comprendre. On peut penser à son schéma sur les

---

<sup>21</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 2.

<sup>22</sup> Ibid. P. 15 et 25.

<sup>23</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 8-9.

quatre conceptions de la planche <sup>24</sup> (conventionnelle, décorative, rhétorique et productrice), qui permet, de manière limitée, de cerner l'intention narrative du bédéiste. En cherchant à dégager certaines structures, Peeters a tendance, consciemment ou inconsciemment, à être laconique dans ses explications, surtout si on le compare à McCloud ou Groensteen. Si les définitions et cadres théoriques de McCloud et Groensteen nous semblent plus pertinentes aux études littéraires, celles de Peeters nous paraissent plus globales. Néanmoins, nous ne rejetons pas la validité des deux précédents auteurs, car ils peuvent nous permettre de renforcer le cadre théorique de Peeters, lorsque celui-ci nous paraît incomplet, notamment sur l'impact du dessin dans la narration.

### *Les monographies*

Les monographies constituent le genre le plus répandu d'analyse des bandes dessinées. Comme il aurait été fastidieux de rendre compte de toutes les monographies, nous avons fait un choix qui privilégie l'orientation que nous voulons prendre dans notre recherche.

De prime abord, la biographie sur Georges Remi, *Hergé, fils de Tintin*, écrite par Benoît Peeters peut sembler peu pertinente pour notre étude. C'est l'approche de l'auteur qui importe ici, car il met en relation le bédéiste et son œuvre. Peeters montre le lien d'influence étroit et réciproque entre la création et le créateur<sup>25</sup>. Cette approche, il l'inscrit dans le temps et l'espace. Elle influence l'analyse de l'œuvre, mais aussi la recherche de sources. En effet, Peeters a amassé de l'information non seulement sur Hergé et sur *Tintin*, mais aussi sur ses proches et sur l'actualité. Afin d'étudier la « relation » entre Hergé et *Tintin*, Peeters ne se limite pas exclusivement aux aventures du jeune reporter, mais puise dans la totalité des œuvres du célèbre bédéiste. Ainsi, on obtient une vue d'ensemble, soit des diverses influences ou de l'occupation d'Hergé, ce qui nous permet de mieux comprendre l'auteur et *Tintin*. Toutefois, le principal cadre méthodologique de Peeters, soit la biographie, n'est pas pertinent pour une étude portant sur la forme de la bande

---

<sup>24</sup> Voir Ibid, p. 49. Pour plus de détails et d'exemples.

<sup>25</sup> Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, [s.l.]. Champs. Flammarion. 2006. p. 20.



dessinée. Il n'en reste pas moins que la connaissance biographique de l'auteur peut contribuer à mieux comprendre les thèmes, les schémas narratifs ou encore les personnages. Si *Hergé, fils de Tintin* est avant tout une biographie d'Hergé, elle est aussi l'histoire de *Tintin*. Cette démarche, établissant des parallèles entre l'auteur et sa création, demande que l'on adhère à la théorie qui suppose que connaître l'auteur nous permet de mieux connaître l'œuvre. Ces parallèles peuvent être de plusieurs natures : la vie de l'auteur, ses proches, mais également le contexte social ou politique<sup>26</sup>.

Le collectif *Objectif bulles* a attiré notre attention, mais plus particulièrement deux contributions. La première des deux, « La bande dessinée éprouve l'histoire » de Michel Porret, a une prémisse intéressante. Pour l'auteur, faire l'histoire du contexte social de production d'un objet de culture populaire est en soi faire l'histoire du genre, ou à tout le moins d'une facette<sup>27</sup>. Il s'agit d'une position complémentaire à celle de Peeters. En plus de mettre la bande dessinée en relation avec son auteur, Porret suggère de le faire avec le contexte social. Ainsi, selon lui, faire l'histoire culturelle de la bande dessinée, c'est étudier les représentations sociales du temps, car la bande dessinée « fait écho à son contexte socioculturel <sup>28</sup> ». L'autre texte, soit la contribution de Sébastien Farré, « D'Aplusbégalex à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », est un autre exemple d'application de cette méthode. Selon Farré, qui rapporte les propos du sociologue André Stoll, l'étude des représentations de l'actualité est possible, car l'on retrouve une forme de mythologie de masse dans la bande dessinée<sup>29</sup>. En ce sens, peu importe le sujet ou le genre de bande dessinée, une part de la réalité sera toujours représentée dans les planches, ce qui peut être étudié par l'historien comme le littéraire.

---

<sup>26</sup> Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*, [s.l.], Champs, Flammarion, 2006, p. 20.

<sup>27</sup> Michel Porret, sous la dir de Michel Porret. « La bande dessinée éprouve l'histoire », dans *Objectif bulles*. Genève. Équinoxe. 2009. P. 15.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Citant les propos d'André Stoll au sujet d'Astérix. Sébastien Farré. « D'Aplusbégalex à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret, *Objectif bulles*. Genève. L'équinoxe. 2009. P.182.

Farré démontre que la série *Astérix* de Goscinny et Uderzo est une représentation burlesque, un pastiche politique traitant des représentations collectives de l'époque : la résistance à l'occupation, la mémoire consensuelle gaulliste, etc.<sup>30</sup> Avec humour, les créateurs d'*Astérix* utilisent l'Antiquité pour jeter un regard d'une étonnante intelligence sur l'actualité française et sur la Seconde Guerre mondiale<sup>31</sup>. Les deux textes usent de la même méthodologie, soit de prendre la bande dessinée comme témoin de son époque et étudier les représentations (sociales, politiques ou culturelles) mise en scène par les créateurs. Par conséquent, cette méthodologie permet de faire une histoire de la bande dessinée à l'aide des représentations et, dans certains cas, de mieux comprendre les enjeux et les mentalités d'une époque précise. Selon eux, cette théorie permet de mieux interpréter les modalités narratives et les symboles dans la bande dessinée. Il s'agit d'un élément que la bande dessinée partage avec la littérature populaire<sup>32</sup>.

Une autre orientation possible de cette théorie consiste à observer les changements dans les influences, les discours et les croyances d'un ou plusieurs bédésistes dans la bande dessinée. Cela demande des présupposés théoriques similaires, voire identiques, à l'étude des représentations. Cependant, cette orientation se retrouve davantage dans la narration. Elle est plus facilement observable si le sujet de l'étude couvre une plus grande période de temps, puisque les évolutions ont plus de chances d'être marquées. C'est ce qui se dégage du collectif *Le Siècle des Lumières en bande dessinée : de poudre et de dentelles*, sous la direction de Paul Chopelin et Tristan Martine. Cette fois, l'attention des collaborateurs se tourne vers l'évolution des représentations du Siècle des Lumières dans le neuvième art. Hormis la contribution de Chopelin, « À chacun ses lumières », laquelle nous présente une synthèse des bandes dessinées ayant comme contexte le Siècle des Lumières<sup>33</sup>, le cadre méthodologique ne varie pas beaucoup des textes présents dans *Objectif bulles*. Il reste un élément de distinction. La majorité des textes dans le collectif

<sup>30</sup> Sébastien Farré. « D'Aplusbégalix à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret, *Objectif bulles*. Genève. L'équinoxe. 2009. P. 189-190.

<sup>31</sup> Sébastien Farré. « D'Aplusbégalix à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret, *Objectif bulles*. Genève. L'équinoxe. 2009, p. 193-194.

<sup>32</sup> Michel Porret, sous la dir de Michel Porret. « La bande dessinée éprouve l'histoire », dans *Objectif bulles*. Genève. Équinoxe. 2009. P. 19.

<sup>33</sup> Paul Chopelin, « Introduction », sous la direction de P. Chopelin et T. Martine. *Le siècle des lumières en bande dessinée: de poudre et de dentelles*. Paris. Collection Esprit BD. Éditions Karthala. 2014. P. 5 à 17.

traitent des représentations de l'histoire et non de l'actualité, bien qu'à quelques reprises, notamment dans le texte de Philippe Martin sur les images du clergé, ces dites représentations nous informent, encore une fois, sur le contexte de création de la bande dessinée. En ce sens, *Le Siècle des Lumières en bande dessinée* nous démontre que l'étude des représentations dans la bande dessinée est un moyen efficace de faire l'histoire de la bande dessinée et qu'il s'applique sur une variété de thématiques.

En continuité avec cette idée, les auteurs du recueil de textes *La BD, un miroir du lien social : Bande dessinée et solidarités*, sous la direction de Sandrine Le Pontois et Éric Dacheux, cherchent à démontrer que le fait de dessiner le monde nous permet de mieux comprendre. Cette idée suppose que le bédéiste est perméable aux influences de l'actualité et de la société. De plus, l'auteur de bande dessinée, en représentant graphiquement le monde, se distancie de lui<sup>34</sup>. Alain Chante et Bernard Tabuce, dans le même collectif, avancent que cette « distance » est marquée de valeurs, soit celle de la société<sup>35</sup>. Ce qui a comme résultat de biaiser la réalité sociale transposée dans la bande dessinée. Cette théorie soulève une question importante, soit l'idée de reflet. Selon Dacheux, la bande dessinée peut agir comme reflet, bien que de manières très limitées, et comme critique du lien social ou de la société, car elle ne prétend pas tendre vers l'objectivité, mais vers la subjectivité<sup>36</sup>. Ainsi, l'étude des représentations dans la bande dessinée doit être faite en prenant compte qu'il s'agit d'un produit provenant d'une industrie culturelle et de son auteur. Il en ressort que la bande dessinée peut être un miroir déformant du social, mais un miroir tout de même. Il s'agit d'un *a priori* théorique fondamental que soulignent ces trois auteurs.

Plus proche de notre sujet de recherche, le mémoire de maîtrise en communication de Jacinthe Boisvert, *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en*

---

<sup>34</sup> Éric Dacheux, «Présentation: Dessiner le monde pour le comprendre » , dans *La BD, un miroir du lien social: Bande dessinée et solidarités*, sous la dir. De Dacheux & Le Pontois. Paris. L'Harmattan, 2011. P. 24.

<sup>35</sup> Alain Chante & Bernard Tabuce. «Images de la solidarité dans les BD: quelles représentations de la réalité sociale? » , dans *La BD, un miroir du lien social: Bande dessinée et solidarités*, sous la dir. De Dacheux & Le Pontois. Paris. L'Harmattan, 2011. P. 29.

<sup>36</sup> Éric Dacheux, « La Bd: reflet ou critique du lien social? » , dans *La BD, un miroir du lien social: Bande dessinée et solidarités*, sous la dir. De Dacheux & Le Pontois. Paris. L'Harmattan, 2011. P. 211.

*mutation*, est une étude ayant deux modèles méthodologiques, biographique d'une part thématique de l'autre, cette dernière portant sur *Onésime*. Le tout est complété d'une entrevue avec Albert Chartier en 1991. Ces deux méthodes permettent à Boisvert d'accomplir ses objectifs : faire connaître l'auteur d'*Onésime*, replacer cette série dans l'histoire de la bande dessinée au Québec et analyser la vision des mutations de la société québécoise à travers l'œuvre de Chartier<sup>37</sup>. Pour y arriver, elle a rassemblé la totalité des planches disponibles en 1991-1992, soit 588<sup>38</sup>. De son propre aveu, le travail d'analyse qu'elle a accompli sur *Onésime* n'est que le « déchiffrage »<sup>39</sup>. Sous l'angle de l'opposition entre la « tradition » et la « modernité », elle aborde les thèmes « des transports », de « la mode », « des loisirs » et de « l'esprit de fête »<sup>40</sup>. Ainsi, son cadre thématique reflète sa volonté de dégager la vision d'Albert Chartier, dans la mutation de la société québécoise. Le choix des thématiques va donc servir cette cause. À cela, elle va ajouter une mise en contexte sociohistorique de la bande dessinée (auteur, moyen de distribution, public, etc.) et mettre cela en relation avec la pensée de Chartier sur les thèmes choisis. Encore une fois, il s'agit ici d'un cadre théorique voulant étudier les représentations dans la bande dessinée, mais en sous-entendant que la bande dessinée est une forme de chronique. En cela, elle diffère légèrement de la position des autres auteurs comme Porret ou Dacheux et Le Pontois.

Un fait marquant de la littérature scientifique sur la bande dessinée est le peu d'ouvrages l'abordant comme un objet de culture populaire. Porret en fait brièvement mention<sup>41</sup>. C'est aussi ce que fait Sébastien Farré, ainsi que Jerry Robinson dans sa synthèse *The Comics*<sup>42</sup>. La culture populaire ne constitue pas un point théorique central dans les études sur la bande dessinée. C'est Bart Beaty, dans *Twelve-cent Archie*, paru en 2015, qui touche le plus à la culture populaire :

---

<sup>37</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 1-2.

<sup>38</sup> Ibid, p. 3. On compte aujourd'hui 698 planches pour la série.

<sup>39</sup> Ibid, p. 153.

<sup>40</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. IV.

<sup>41</sup> Michel Porret, sous la dir de Michel Porret. « La bande dessinée éprouve l'histoire », dans *Objectif bulles*. Genève. Équinoxe. 2009. P. 11-12.

<sup>42</sup> Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. p. 15.

*« Comics studies has rarely focused attention on the truly popular, opting instead for work that can be presented as groundbreaking – work that is formally innovative and inventive, that explores new expressive ground, and that tackles taboo themes or subjects. I would like to suggest, however, that in its blindness, comics studies have a long history of misunderstanding and misrepresenting the contributions of the past, particularly when those contributions can be found in genres that are out of favor – such as children’s humor comics.<sup>43</sup> »*

Il s’agit de la première étude sur les *Archie comics*. Elle prend en considération le fait qu’*Archie* est une longue série de « comics » à connotation purement populaire. Plusieurs éléments rendent la méthodologie de Beaty atypique. Premièrement, on ne retrouve pas de thèse, l’auteur préférant couvrir le plus de sujets possible au moyen de courts chapitres (une centaine environ) et n’ayant pas d’ordre<sup>44</sup>. Il porte une attention particulière à l’analyse du graphisme et des représentations que l’on y retrouve. Par exemple, son analyse des représentations de Riverdale, la ville fictive où interagissent les protagonistes des séries *Archie comics* : il souligne le côté conventionnel de la ville, qui ne se distingue par aucun détail spécifique<sup>45</sup>. La méthode de Beaty confère un dynamisme au texte, mais elle atténue les propos des analyses, fort pertinentes, bien que souvent trop brèves. Deuxièmement, il s’agit d’une étude se concentrant sur les différentes séries publiées par Archie comics entre 1961 et 1969<sup>46</sup> et non sur un auteur en particulier comme c’est le cas dans la majorité des études sur la bande dessinée. Il insiste à quelques reprises sur certains dessinateurs, comme Harry Lucey, sans leur donner toute l’attention. Beaty choisit parfois de donner à ses analyses une tangente littéraire ou historique plus « conventionnelle », prenant souvent la forme d’analyses thématiques, alors que d’autres

---

<sup>43</sup> Bart Beaty, *Twelve cent Archie*. New Jersey. Comics culture, Rutgers University Press. 2015. P. 6.

<sup>44</sup> Ibid. P. 7-8.

<sup>45</sup> Ibid. P. 29.

<sup>46</sup> Ibid. P. 7.

portent sur l'objet de consommation populaire. On peut penser à son analyse sur la place de la contre-culture dans les publications pour la jeunesse<sup>47</sup>. De plus, Beaty dévoile une autre dimension de l'étude des bandes dessinées comme objets de la culture populaire. Celle-ci permet de mieux comprendre et représenter le passé de la bande dessinée, ce que l'étude des créations plus « marginales » ne permet pas. Malgré tout, comme dans les autres types d'analyse, l'utilisation du concept de culture populaire est limitée. En cherchant à en dire le plus possible sur la période à douze sous, de 1961 à 1969, Beaty finit parfois par s'éloigner de cette conception de la bande dessinée. Cela l'amène fréquemment à explorer ces histoires de manière superficielle. De tous les textes de notre bibliographie, il reste qu'il s'agit de l'étude usant le plus du concept de culture populaire dans la bande dessinée.

L'ouvrage de Geoff Klock *The future of comics, the future of men : Matt Fraction's Casanova* va dans le sens contraire. Il s'agit de deux essais et quelques réflexions sur les trois premiers volets de la série *Casanova*, écrite par Matt Fraction et dessinée par Fabio Moon et Gabriel Bà. Cette série est peu connue et touche un public très restreint de « connaisseurs ». Klock qualifie cette série de « pop culture symphonies »<sup>48</sup>. Il se trouve que la grande complexité de cette série de bandes dessinées la rend propice à diverses analyses. C'est pourquoi Klock fait une étude exhaustive, à la fois diachronique et synchronique, en ayant recours à deux angles d'approche : « the future of comics », où Klock étudie les influences de Fraction et comment celui-ci renouvelle certains fondements du genre, et « The future of men », où il étudie les représentations de la masculinité. Les deux utilisent un cadre méthodologique identique, soit l'analyse thématique et le commentaire. Cette approche confine cette étude au monde de l'essai littéraire.

Dans un autre ordre d'idées, *Les métamorphoses de Tintin*, l'ouvrage de Jean-Marie Apostolidès, bien qu'étant un incontournable des études sur *Tintin*, est loin d'être la plus

---

<sup>47</sup> Ibid P. 66 à 68.

<sup>48</sup> Geoff Klock, *The future of comics, the future of men: Matt Fraction's Casanova*. Illinois. Sequart organization. 2015. P. 1-2.

pertinente dans notre cas. Cet ouvrage s'intéresse à la genèse et aux transformations du jeune héros d'Hergé en prenant une position fortement inspirée de la psychanalyse<sup>49</sup> et cela transparaît dans sa méthodologie. Pour y arriver, Apostolidès utilise deux méthodes d'analyse : diachronique et synchronique<sup>50</sup>. La méthode diachronique est d'étudier les œuvres dans leur ordre de parution et suppose donc, si c'est le cas, d'étudier toutes les versions officielles d'un même livre. La méthode synchronique quant à elle voit la série comme un tout et permet d'étudier un univers fictif<sup>51</sup>. En somme, il s'agit d'un cadre analytique typique des études littéraires.

### *Les ouvrages de synthèse*

Dans le champ des études sur la bande dessinée, on retrouve une grande quantité de synthèses. On peut penser aux synthèses de Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*, de Gérard Blanchard, *L'histoire de la bande dessinée* et de Michel Viau, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec, tome 1*. Ils ont une méthodologie particulière à leur genre.

En ce qui concerne les synthèses, leur approche tient davantage de la recension des publications que d'une analyse historique de la bande dessinée, bien que certains auteurs comme Robinson s'y risquent. Malgré tout, ce n'est pas le but premier de ce type d'ouvrage. Comme l'avance Viau dans *BDQ*, ce type de textes est avant tout une source d'informations pour d'autres chercheurs<sup>52</sup>. Dans ces ouvrages, on retrouve une recension totale ou partielle des publications selon l'objectif de l'auteur. Parfois, cela est accompagné de commentaires ou de prises de position de l'auteur. Ces ouvrages sont des références incontournables dans toute étude sur la bande dessinée.

---

<sup>49</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Les métamorphoses de Tintin*, [s.l.], Champs. Flammarion, 2e édition. 2006. P. 16.

<sup>50</sup> Idem. P. 15-16.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec*. Tome 1 : des origines à 1979. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. Avant-propos.



*Ce que l'on retient de ces recherches*

Dans quel contexte théorique et méthodologique se situe notre étude ? Tout d'abord, nous tenons à affirmer que notre approche n'a pas de similarité avec les ouvrages de synthèses comme *The Comics* ou *BDQ*. Travaillant sur une série, notre objectif est différent par définition. Néanmoins, notre recherche sur *Onésime* présente des similarités et des différences avec les textes que nous avons consultés, car nous leur empruntons une variété d'éléments méthodologiques et théoriques. Notamment, elle comporte une similarité avec *Twelve-cent Archie* de Bart Beaty, car on y retrouve une étude sur une série de bandes dessinées étant destinées à un public ciblé, qui n'est pas nécessairement amateur de bandes dessinées. De plus, notre étude ne cherche pas à établir en quoi la bande dessinée est une œuvre artistique novatrice, mais bien un objet de divertissement populaire à l'ère industrielle. Toutefois, l'approche de Beaty ne s'applique pas à tous les éléments de notre cadre méthodologique. Il en va de même pour la biographie *Hergé, fils de Tintin*. Si nous partageons son approche, qui met en relation l'auteur et la bande dessinée pour mieux la comprendre, notre travail ne consiste pas à faire une biographie.

Les travaux de Porret, Farré, Chopelin et Martin partagent quelques similarités avec la nôtre, notamment sur l'approche du sujet d'étude. Nous allons mettre en relation les bandes dessinées de Chartier avec leur contexte de production. Cependant, nous ne nous intéresserons pas à l'analyse des représentations dans la bande dessinée. Par exemple, Farré fait ressortir les représentations, sous forme de transpositions, de la politique et de l'actualité de la France d'Après-Guerre en traçant un parallèle entre le village des irréductibles Gaulois et la France gaulliste « lisse et consensuelle »<sup>53</sup>. Nos sujets d'étude diffèrent en ce sens que, bien qu'elles soient deux séries humoristiques populaires<sup>54</sup>, la différence des scénarios est trop grande. Les représentations de la société québécoise dans *Onésime* sont limitées par le format (une planche par mois environ, alors

<sup>53</sup> Sébastien Farré. « D'Aplusbégalix à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret, *Objectif bulles*. Genève. L'équinoxe. 2009. P. 188.

<sup>54</sup> Deux séries populaires certes, mais la proportion de popularité n'a rien à voir.



qu'*Astérix* paraît sous forme de chapitres, puis d'albums). Par conséquent, il est très difficile de faire une étude sérieuse des représentations avec *Onésime*.

Nous n'examinerons pas la richesse de cette bande dessinée du point de vue du critique littéraire, mais plutôt de l'historien. Si l'élaboration et la construction du récit ne sont pas novatrices, les aventures d'*Onésime* restent quand même un cas à part dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. La série apparaît alors que l'on voit un léger regain de publications locales avec la loi sur la consommation qui frappe d'interdit les « *comic books* » durant la Seconde Guerre mondiale. Or, elle est l'une des seules à survivre à la fin de la guerre<sup>55</sup>, pour ensuite connaître une durée de publication totalement hors du commun pour une série québécoise tout en ayant un public particulier : le monde rural québécois.

Notre intention consiste à étudier la bande dessinée *Onésime* comme un objet de consommation populaire qui a marqué la culture rurale québécoise. Champ d'étude, comme nous l'avons vu plus haut, qui est tout de même délaissé par les chercheurs jusqu'à maintenant, à l'exception du texte de Beaty. Cependant, notre orientation veut élargir le champ d'études sur la bande dessinée en proposant de nouveaux critères d'analyse. La bande dessinée populaire devient donc un sujet d'étude au même titre que la bande dessinée « novatrice ». Par ailleurs, faire l'histoire de la bande dessinée, c'est aussi faire l'histoire de la culture populaire. Dans cette perspective, une étude sur *Onésime* est d'autant plus pertinente.

Ce fait établi, nous croyons que comme objet de culture, la bande dessinée est propice à une étude approfondie. Nous croyons que les gags sont plus importants que les thèmes abordés par Chartier, dont le but premier est de faire rire le lecteur. En entrevue avec Jacinthe Boisvert, il affirme : « Je travaille le punch d'abord ! [...] C'est ce qui m'amuse le plus, je crée des fins surprenantes pour que les gens ne s'attendent pas à ce

---

<sup>55</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P.112 à 115.

qui va arriver. Ça, ça intéresse les gens. »<sup>56</sup>. C'est pourquoi nous allons faire une étude des dessins et des dialogues dans l'action, afin d'étudier l'utilisation des codes de la bande dessinée par Albert Chartier dans *Onésime*.

Pour ce faire, nous nous inspirons des différents textes que nous avons consultés. Nos cadres méthodologiques et théoriques vont être un mélange de ces textes. Les textes de Farré, Porret, Chopelin et Martin nous fournissent certains éléments méthodologiques et théoriques, en particulier l'étude de Farré dans son analyse d'*Astérix chez les Goths*<sup>57</sup>. Comme lui, nous nous concentrons sur une seule série de bandes dessinées et nous voulons avec notre étude dégager les causes de son succès auprès de son public. Nous allons également utiliser certaines planches afin de les analyser plus en détail, selon une méthode inspirée de celle employée par Sébastien Farré. Cette méthode sera adaptée à notre corpus, étant donné les différences entre les deux séries étudiées. Cependant, contrairement à Michel Porret, nous n'effectuerons pas d'étude des mentalités à travers la bande dessinée, car cela s'adapte mal à notre sujet d'étude. En revanche, nous nous en inspirerons pour tout le cadre théorique de la relation entre la société et l'œuvre. Ce cadre théorique est pertinent, car il démontre d'une certaine manière la nature populaire de cet art de masse.

Nous nous inspirerons par ailleurs du texte de Benoît Peeters, *Hergé, fils de Tintin*. En effet, nous pensons qu'il est essentiel de connaître l'auteur pour mieux interpréter et analyser la bande dessinée. Nous croyons que la définition de Peeters et son cadre théorique sont plus propices à saisir la dimension culturelle de l'objet bande dessinée. De cette manière, nous sommes en mesure de mieux comprendre les choix narratifs ou graphiques et d'étudier leur évolution. Cela nous sera possible à l'aide des entrevues menées par Jacinthe Boisvert avec l'auteur. En ce sens, mieux connaître le contexte social de production et son auteur va nous permettre d'avoir une connaissance suffisante pour étudier *Onésime*. Au demeurant, cela va nous permettre de comprendre l'attrait et la popularité des « aventures » d'*Onésime* durant toutes ces décennies.

---

<sup>56</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 171.

<sup>57</sup> Sébastien Farré. « D'Aplusbégalix à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret, *Objectif bulles*. Genève. L'équinoxe. 2009. P.192 et 193.

Pour terminer, trois autres types d'ouvrages vont nous venir en aide. Si une connaissance du contexte social aide à la compréhension, celle du contexte historique du monde de la bande dessinée fait de même. C'est pourquoi les ouvrages de synthèses consultés, comme *BDQ* de Michel Viau et *The comics* de Jerry Robinson, vont nous fournir une foule d'informations sur l'histoire de la bande dessinée pour compléter l'analyse.

En ce qui concerne les ouvrages de théorisation, ils nous permettent d'acquérir un vocabulaire et une base théorique fondamentale à toute analyse de la bande dessinée. Nous avons sélectionné ces ouvrages, car ce sont les plus cités dans la littérature scientifique. L'ouvrage de Peeters se présente, pour notre travail, comme étant le plus simple et le plus utile. Toutefois, nous ne nous y limiterons pas. Les ouvrages de McCloud et Groensteen compléteront celui de Peeters. Par exemple, l'on peut penser au schéma d'analyse des traits de dessin de McCloud<sup>58</sup>. Ainsi, ces textes vont nous permettre de faire une analyse des codes graphiques de la bande dessinée de Chartier. Par codes, nous sous-entendons ici une étude des composantes graphiques narrative, de l'utilisation de toute forme de textes et des liens qui les unissent. Nous n'utiliserons pas un cadre théorique identique à ceux de ces travaux. Il s'agira pour nous d'utiliser la variété d'informations et théories sur la bande dessinée par ces trois auteurs afin de faire notre propre analyse. Cela s'applique aussi à l'ouvrage de Will Eisner. Dans *Expressive anatomy*, Eisner présente un ensemble de théories permettant de comprendre l'utilisation de l'anatomie pour créer et véhiculer de l'émotion aux lecteurs. C'est pourquoi cet ouvrage va servir de complément théorique aux textes de McCloud, Groensteen et Peeters.

Notre étude sur Onésime n'est pas la première. En effet, comme nous avons vu, le mémoire en communication de Jacinthe Boisvert a ouvert le chemin. Or, beaucoup de travail reste à faire. En plus de ne pas avoir eu accès à toutes les planches de la série, l'auteure concentre davantage son attention sur les thèmes afin de démontrer qu'*Onésime*

---

<sup>58</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994. p. 130-131.

est la chronique d'une société en mutation<sup>59</sup>. Étant la première à se pencher sur cette bande dessinée de la sorte, son travail est davantage un défrichage qu'une analyse approfondie.

### 1.2.2 Albert Chartier et *Onésime*

Albert Chartier est né le 12 juin 1912 sur le Plateau Mont-Royal, près du parc Lafontaine<sup>60</sup>. Après des études au Collège du Mont-St-Louis, il entreprend en 1932 des études à l'École des Beaux-arts de Montréal, des cours de dessins techniques à la Barnes School de Montréal ainsi que des cours par correspondance à la Meyer Both Institute de Chicago la même année<sup>61</sup>. Avec la fin de ses études à l'École des Beaux-Arts en 1936, il fait paraître une première série de bandes dessinées, *Bouboule*, en collaboration avec René O. Boivin. Publiée dans *La Patrie*, cette série est interrompue le 21 mars 1937, car elle est jugée trop « sexy » par la rédaction<sup>62</sup>. Tout en continuant d'être illustrateur pigiste pour divers journaux et périodiques, Albert Chartier et son ami Marcel Tessier vont s'inspirer du magazine américain *The New Yorker* et lancer le magazine *Cancon* en novembre 1937. Il s'agit d'un illustré luxueux qui sera publié jusqu'en février 1939<sup>63</sup>.

Puis, en 1940, surviennent plusieurs moments importants dans sa vie. En plus de terminer ses cours par correspondance au Meyer Both Institute, il se marie en février et déménage, sans aucun contrat, à New York en mai avec sa nouvelle épouse<sup>64</sup>. Ces deux années à New York vont lui permettre de développer son habileté au dessin, grâce

---

<sup>59</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 151.

<sup>60</sup> Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, vlb éditeur, 2008, p. 44. ; Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 6.

<sup>61</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P. 104.

<sup>62</sup> Ibid. P. 102. Toutefois, Chartier, dans une entrevue en 1991 avec J. Boisvert, affirme que cette aventure a duré 3 ans, bien qu'il soit resté à la Patrie 6 mois. Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 160.

<sup>63</sup> Ibid. P. 104.

<sup>64</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P.104.

notamment à quelques contacts de pigiste pour *Big Shot comics* de la Columbia Comics Corporation, mais aussi à des travaux de caricatures dans Central Park<sup>65</sup>. La Seconde Guerre mondiale va toutefois court-circuiter ses plans et Chartier doit revenir au Canada en 1941, où il va continuer à faire de l'illustration en tant que pigiste pour le journal *Le Samedi*, le *Week-end magazine*, le *Montreal Star*, *Radio-monde*, mais aussi pour des textes de Claude-Henri Grignon<sup>66</sup> et de Gabrielle Roy pour le *Bulletin des agriculteurs*<sup>67</sup>. Puis, la rédaction du *Bulletin* lui offre de créer une bande dessinée originale en lui donnant carte blanche. C'est ainsi que Chartier proposera *Onésime*, son œuvre la plus connue. Aussi, il va choisir d'établir ses personnages à Saint-Jean-de-Matha dans Lanaudière, y ayant passé ses vacances scolaires avec son père dans sa jeunesse. Chartier y déménagera en 1951 avec sa femme. Cette même année il lance la publication, toujours dans le *Bulletin des agriculteurs*, d'une nouvelle bande dessinée, *Séraphin*, en collaboration avec Claude-Henri Grignon. La série va s'arrêter en 1967 avec la mort de Grignon<sup>68</sup>.

Entre temps, on retrouve plusieurs essais pour produire différentes séries de bandes dessinées pour les journaux, anglophones ou francophones. À l'exception de la série *Les Canadiens*, qui est destinée à l'apprentissage du français dans le Canada anglais et qui est achetée par la *Toronto Telegram news services*, regroupant 25 journaux au Canada, aucune série ne va trouver preneur. *Les Canadiens* se terminent en 1967. Au même moment, Albert Chartier commence à enseigner le dessin de mode publicitaire à l'École des métiers commerciaux de la Commission des écoles catholiques de Montréal<sup>69</sup>. Cela va durer 10 ans. Chartier poursuit son travail d'illustrateur pigiste, ainsi que la production d'*Onésime* pour le *Bulletin des agriculteurs* jusqu'en 2002, moment où il prend sa retraite. Il meurt deux ans plus tard, en 2004, à Saint-Jean-de-Matha.

---

<sup>65</sup> Aubert Tremblay, « La grand-papa de la BD », *L'Actualité*, vol. 19, no. 2, p. 64.

<sup>66</sup> On peut penser aux illustrations des *Contes du Père bougonneux*.

<sup>67</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P. 117.

<sup>68</sup> Jimmy Beaulieu, « Ingénues », dans Albert Chartier, *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 5

<sup>69</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la direction de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p.

Totalisant 698 planches, la série *Onésime* paraît dans le *Bulletin des agriculteurs* pendant près de 60 ans<sup>70</sup>. Elle met en scène le quotidien d'Onésime et sa famille à Saint-Jean-de-Matha. La famille est constituée de sa femme, Zénoïde, et de ses parents proches (père et mère, cousins, nièces, etc.), le couple n'ayant pas d'enfants. On retrouve les personnages dans des situations évoquant bien souvent le quotidien à la campagne. C'est ainsi qu'ils apparaissent dans des scènes de ménage, des réunions de famille, à la messe ou bien encore à la chasse et à la pêche. Les deux principaux personnages ont été conçus de façon à créer un couple contrasté. Si Onésime a la forme allongée, Zénoïde, sa femme, est très arrondie. Chartier a pris cette décision considérant que les contrastes sont plus amusants<sup>71</sup>. En entrevue avec Jacques Samson en 1985, Chartier affirme que si l'on ne lui avait pas proposé, il n'aurait pas fait de la bande dessinée, se contentant de sa carrière dans l'illustration<sup>72</sup>. La bande va paraître pendant la Seconde Guerre mondiale et elle est l'une des seules séries à survivre à la fin de la guerre. Un autre fait singulier, la popularité de cette bande dessinée se limite au monde rural québécois, étant méconnue du public urbain. Ainsi, sa longévité et son public font de cette bande dessinée un objet d'étude idéal dans le cadre d'études sur le Québec. Selon André Carpentier, elle s'inscrit dans la tradition comique de la bande dessinée<sup>73</sup>. C'est à travers ses personnages et les contextes que la bande dessinée devient typiquement québécoise.

### 1.3 MÉTHODOLOGIE RETENUE

Le corpus des 698 planches d'*Onésime* forme le noyau de nos sources. Comme énoncé précédemment, il n'existe toujours pas à ce jour une collection intégrale de la bande dessinée de Chartier. Sachant que les planches originales ont été soit vendues, jetées

<sup>70</sup> La publication de nouvelles planches prend fin en 1995, le *Bulletin* publiant par la suite des réimpressions avec ou sans retouches. Michel Viau. « Onésime : La création d'un "Québécois typique" », dans Albert Chartier, *Onésime : Les meilleurs pages*, Montréal, Les 400 coups, 2011, p. 12.

<sup>71</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P. 119.

<sup>72</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p.

<sup>73</sup> André Carpentier, « Occultation du réel et construction du gag », dans Samson et Carpentier, *Actes: Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, 1986, p. 73.

ou perdues, nous n'avons que peu d'options devant nous : il faudra consulter les archives du *Bulletin des agriculteurs*.

Il se trouve que la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) a numérisé tous les numéros du *Bulletin* de 1918 à 2005. Par conséquent, nous serons en mesure d'avoir accès à des reproductions des planches d'*Onésime* avec cette collection. Toutes les planches seront lues et catégorisées. Nous y reviendrons plus tard. Nous avons également consulté l'intégrale de la bande *Séraphin illustré*, dessinée par Chartier en collaboration avec Claude-Henri Grignon, ainsi que le recueil *Une piquante petite brunette*, rassemblant un grand nombre de tentatives de produire d'autres bandes dessinées ou « strips ». Toutefois, le corpus des planches d'*Onésime* est le seul qui fera l'objet de l'analyse, le reste servant à mieux connaître et comprendre le cheminement d'Albert Chartier comme bédéiste.

Notre étude étant une analyse des codes de la bande dessinée utilisée par Chartier dans *Onésime*, il nous paraît essentiel de consulter toutes les planches, afin d'avoir un portrait global. Cependant, le grand nombre de planches fait que nous ne pouvons pas toutes les analyser. C'est pourquoi une sélection sera faite. Nous allons faire un échantillonnage de planches représentant toutes les époques de la publication. Notre échantillonnage comprend les années 1943-1944, 1954, 1964, 1974, 1984 et 1994. Nous avons décidé de prendre les années se terminant par un quatre, car c'est cet échantillonnage qui nous permet de toucher le plus de décennies possible. La bande dessinée débute dans le *Bulletin des agriculteurs* en novembre 1943 et la dernière planche originale est publiée en mars 1995. Ce choix nous permet d'avoir un meilleur portrait de l'évolution de la bande dessinée et nous avons ajouté les deux planches de 1943 afin d'avoir toutes les premières planches dessinées par Chartier. Au total, cela fait 80 planches. En plus de voir l'évolution du dessin dans le temps, cela nous permettra d'examiner les transformations des codes utilisés par Chartier.

Afin de développer le champ de l'étude historique de la bande dessinée québécoise, nous sommes en mesure de nous demander pourquoi la série *Onésime*

d'Albert Chartier est devenue une bande dessinée québécoise ayant connu un succès populaire pendant près de 60 ans. Pour y arriver, nous croyons pertinent d'analyser l'utilisation des codes de la bande dessinée utilisés par Chartier afin de déterminer de quelles manières celui-ci rejoignait son public durant toutes ces années.

En ce qui concerne l'analyse, nos méthodes vont se concentrer sur deux points essentiels de la bande dessinée. La première est une analyse du graphisme et des codes inhérents. Cela consiste à analyser les éléments de la narration graphique : les cases, la planche, la narration entre les cases, mais aussi tout le contenu des cases, et notamment le dessin. L'analyse graphique se fera sous plusieurs angles. Notre principal intérêt concerne la façon dont Chartier rend l'action dans les cases et entre celles-ci. Nous nous intéresserons également aux transformations (ou non-transformation) des personnages et lieux à travers les 60 ans de publication. Pour les personnages, notre attention portera sur leur apparence générale, mais aussi leurs expressions et postures. Cela permettra de comprendre l'habileté de Chartier à mobiliser l'émotion au service du gag. Nous allons également porter une attention particulière aux transformations esthétiques des personnages et des décors. Pour y arriver, nous allons nous aider des propos des ouvrages de McCloud, Groensteen, Peeters et Eisner. Nous ajoutons à cela les cadres méthodologiques et théoriques fournis par les autres textes. Nous nous attacherons également aux influences graphiques et techniques subies par Chartier, mais aussi à l'influence que lui-même a eue sur les autres bédéistes québécois. En ce sens, ce cadre méthodologique fera ressortir les raisons techniques du succès de cette bande dessinée durant un demi-siècle.

Le second point d'intérêt dans notre analyse ~~des planches~~ est le texte, c'est-à-dire les phylactères et les onomatopées. Les phylactères sont les éléments les plus importants de cette section de l'analyse, ~~de par~~ par leur nombre et leur complexité. En effet, on retrouve une forme de vocabulaire qui peut être « typique » ou ayant une forte connotation régionale avec l'utilisation de mots comme « Torbrûle\_! » ou « Torpinouche\_! »<sup>74</sup>, mais

---

<sup>74</sup> Albert Chartier, *Onésime: les meilleurs planches*. Montréal, Les 400 coups, 2011, p. 129 et 108 respectivement.



aussi de différents anglicismes dans le but de voir s'il y a eu une correction linguistique par Albert Chartier dans sa représentation du « langage parlé » du Québec rural. De plus, nous nous intéresserons au dialogue dans la narration. S'agissant d'un élément fondamental de la construction de la narration et du gag, le cœur de notre analyse repose sur cela. Nous nous appuyerons sur les théories des « trois ouvrages de théorisation » afin d'en faire une analyse similaire à l'élément graphique. À l'instar de notre analyse du dessin dans *Onésime*, notre méthodologie d'analyse du texte va s'appuyer sur les méthodes de Peeters dans *Hergé, fils de Tintin* ou de Farré et Porret. Si le contexte social influence l'aspect graphique d'une bande dessinée, c'est aussi vrai pour l'aspect textuel. Même que dans ce cas-ci, on retrouve une plus forte importance. Chartier, en reprenant certains gags et en les adaptant ou en les modifiant avec les années, fournit une excellente source pour une analyse comparée de l'évolution du vocabulaire et de la narration textuelle.

Les onomatopées demandent une méthode d'analyse légèrement différente. Celles-ci ont un rôle singulier dans la bande dessinée : elles peuvent prendre différentes formes (petites ou grandes, essentielles ou superflues) et occuper diverses places dans la case (se mêler aux décors, être au-dessus du décor ou être intégrées dans les phylactères). En effet, leur but est d'inscrire un son en symbole afin de créer un impact sur l'action. Sans être purement des éléments textuels, elles comportent une forte dimension graphique. Elles constituent, en quelque sorte, un outil narratif mélangeant l'image et le texte afin d'illustrer un son. Et si certaines d'entre elles sont conventionnelles, d'autres peuvent s'avérer imaginatives. Nous les analyserons avec les mêmes outils que pour le reste, soit les ouvrages de Groensteen, Peeters et McCloud.

\*\*\*

Étant donné la direction générale du corpus analysé, notre étude aurait pu prendre plusieurs directions. *Onésime* semble à première vue une série idéale pour une étude des représentations, mais nos lectures nous ont démontré qu'il faut une bande dessinée plus élaborée pour avoir un résultat intéressant, comme l'étude de Farré sur *Astérix*. Une analyse de bande dessinée « traditionnelle » nous semble plus pertinente afin de ressortir

les composantes clés de la réussite de la série. Malgré tout, tout en soulignant le contexte de création de la série (autant bien dans la vie de l'auteur que le contexte sociopolitique), nous allons décortiquer les composantes graphiques et textuelles qui forment la bande dessinée moderne. Pour réussir notre analyse graphique, nous allons remettre en contexte la place des dessins de Chartier, puis allons procéder à une analyse des codes narratifs visuels et, enfin, porter une attention sur la représentation de l'anatomie et des expressions faciales des personnages. Pour le texte, nous aborderons l'utilisation de l'onomatopée, puis l'emploi des phylactères et le vocabulaire utilisé. Nous pourrons ainsi faire une analyse traditionnelle, tout en gardant en tête le contexte socioculturel de création de la série.

## CHAPITRE 2

### DE CASE EN CASE : ANALYSE DES CODES NARRATIFS ET DU GRAPHISME D'ONÉSIME

En plus de 100 ans d'existence, le neuvième art a accumulé un riche bagage de codes narratifs et graphiques afin de permettre aux bédéistes de s'exprimer. Leur étude permet de mieux comprendre la bande dessinée étudiée, en particulier comment celle-ci véhicule son « message » ou histoire.

Avant d'entrer au cœur des planches d'*Onésime*, il nous semble pertinent d'explorer les influences de Chartier, mais aussi l'influence qu'il a eue sur les bédéistes québécois. Par la suite, nous entrerons dans l'analyse des planches, qui se compose d'une analyse des codes narratifs employés par Chartier, ainsi que d'une analyse des personnages, leur anatomie et leurs expressions.

#### 2.1 INFLUENCE (S) GRAPHIQUE (S) : LA PLACE DE CHARTIER DANS LE CORPUS DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE

Albert Chartier est l'un des pionniers de la bande dessinée québécoise. Toutefois, il s'agissait déjà d'une forme d'art relativement développée depuis plusieurs années, voire décennies en Amérique du Nord. Il a donc forcément eu différentes influences tout au long de sa carrière de bédéiste<sup>75</sup>. Les influences artistiques de Chartier dépassent la bande

---

<sup>75</sup> Nous tenons à préciser que nous étudierons uniquement l'angle de la bande dessinée et non ses influences en dessin commercial, bien que les deux se mélangent forcément.

dessinée et le Québec pour provenir de divers milieux artistiques et, principalement, des États-Unis.

Une des grandes influences d'Albert Chartier va être sa formation en dessin commercial et publicitaire. Dans une entrevue avec Jacques Samson, pour le Premier colloque de bande dessinée de Montréal de 1985, il affirme être marqué comme artiste par la formation qu'il a reçue auprès de l'artiste commercial Bill Watson<sup>76</sup>. Cependant, ce n'est pas la seule influence « scolaire » chez le dessinateur. Ayant également étudié à la Meyer Both Institute, une école de dessin publicitaire, celle-ci va laisser une trace chez lui, notamment sur sa méthode et ses outils de travail<sup>77</sup>. Ces influences « extérieures » au monde de la bande dessinée s'expliquent de plus d'une manière, mais il n'est pas rare de voir des artistes de tous les milieux faire de la bande dessinée. C'est justement le cas d'Albert Chartier. En effet, ce dernier n'avait pas « l'intention », à proprement parler, de faire de la bande dessinée dans sa carrière :

« [Question] — Spontanément, auriez-vous [Chartier] fait de la BD si on vous ne l'avait pas proposé ?

[Albert Chartier] — Probablement pas. Peut-être qu'éventuellement j'aurais fini par en faire ; mais une chose est sûre, c'est que ça a accéléré les choses. <sup>78</sup>»

N'étant pas sa première intention, c'est le « hasard des choses » qui ont fait que Chartier a fait de la bande dessinée, car selon lui, un artiste de l'époque devait faire un peu de tout pour réussir et cette mentalité transparait dans sa formation <sup>79</sup>. Bien qu'affirmant avoir un penchant pour le dessin commercial, le bédéiste va tout de même étudier huit ans à l'École des Beaux-arts de Montréal. En effet, en entrevue avec Jacinthe Boisvert en mars 1991, le dessinateur confirme ce penchant pour l'art commercial en affirmant que devenir un artiste

---

<sup>76</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 56-57.

<sup>77</sup> En entrevue avec Jacques Samson, il affirme être très conservateur dans ses outils et d'utiliser, encore en 1985, la même table à dessin fourni dans sa formation à la Meyer Both Institute. Voir *Ibid.* P. 66.

<sup>78</sup> *Ibid.* P. 58.

<sup>79</sup> *Ibid.* P. 61.

pour exposer ses oeuvres ou pour devenir un professeur d'art ne lui « disait absolument rien »<sup>80</sup>. Cependant, on ne peut nier l'influence des Beaux-arts dans sa technique de dessin. Cette direction de carrière, qui va le mener vers la bande dessinée, va aussi marquer sa démarche artistique. Le créateur d'*Onésime* va être marqué tout au long de sa carrière par



Image 1 : *Séraphin* par Albert Chartier. On peut reconnaître Jean-Pierre Masson, avec l'autorisation de l'éditeur.

cette formation, car il va mener une carrière d'illustrateur en parallèle à celle de bédéiste. En ce sens, on peut affirmer que cette éducation va dépasser le niveau de la simple influence pour devenir le fondement de la carrière en bande dessinée de Chartier.

Si sa formation scolaire a un impact sur les méthodes et techniques graphiques qu'utilise Albert Chartier, sa personnalité et son habileté ont aussi un rôle à jouer. Toujours dans l'entrevue avec Jacinthe Boisvert, il affirme que, malgré son travail dans l'illustration, il considèrerait sa femme comme étant plus habile dans ce milieu alors que lui l'est plus en caricature, bande dessinée et dessin humoristique<sup>81</sup>. Or, il se trouve que le style graphique de Chartier peut varier grandement. Par exemple, le « coup de crayon » que l'on retrouve dans *Onésime* et *Séraphin* est fort différent.

<sup>80</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 159.

<sup>81</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 161-162.



Image 2: Planche d'Onésime. (Septembre 1974), p. 94.

Les planches de *Séraphin* de Chartier ont un style se rapprochant davantage de l'illustration. Les personnages ont des traits plus détaillés et une anatomie plus réaliste. Si au départ Chartier imagine les personnages de la série, cela va changer avec l'arrivée de la série télévisée *Les petites histoires des pays d'en haut* à Radio-Canada. Il va dès lors reproduire les acteurs dans la bande dessinée. Dans l'image 1, on peut voir l'acteur Jean-Pierre Masson dans le rôle de Séraphin. L'expression des personnages n'est pas caricaturale comme dans *Onésime* (voir image 2). En outre, le style d'histoire des deux « strips » varie également ; si *Onésime* est humoristique, *Séraphin* est dramatique, non sans quelques pointes de légèreté. Ainsi, Albert Chartier puise dans son savoir académique afin d'agencer le graphisme à l'histoire et démontre qu'il a la capacité de sortir de sa zone de confort<sup>82</sup>. Selon Chartier, cette diversité des styles « n'est pas méritoire », étant stimulée par la nécessité de faire vivre sa famille<sup>83</sup>. C'est la même raison pour laquelle il a fait de la bande dessinée.

## Kiki

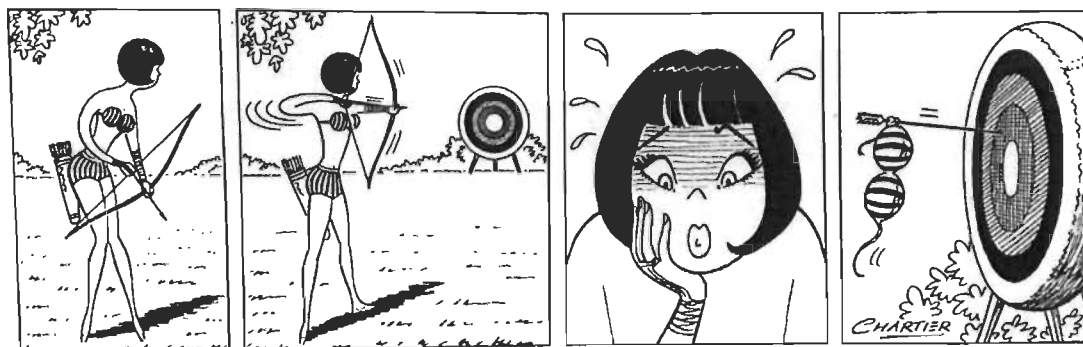


Image 3: Un « strip » de Kiki, avec l'autorisation de l'éditeur. Chartier, « kiki » dans *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 17.

Toujours par mesure d'adaptation, Chartier va développer un style graphique conséquent au ton humoristique d'*Onésime* et qui se rapproche de la caricature. Cette « signature » graphique ne sera pas exclusive à son personnage le plus connu. En effet, le bédéiste va, tout au long de sa carrière, tenter de lancer d'autres bandes dessinées pour les

<sup>82</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 162.

<sup>83</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 61.



journaux. On peut notamment penser à la tentative avortée de *strip*, *Kiki* (Image 3). Comme on peut le voir, cette série emprunte un style graphique similaire à celui d'*Onésime*, sans toutefois lui être identique. Ce style graphique démontre qu'Albert Chartier n'est pas resté « insensible » à la bande dessinée dans sa démarche artistique, car il se rapproche de manière importante de la caricature et de la bande dessinée que l'on retrouve dans les journaux de l'époque. Il reste que le bédéiste est assez bref sur ses influences en bande dessinée dans les entrevues. Toutefois, il s'agit d'un choix artistique qui prend racine dans la première tentative en bande dessinée d'Albert Chartier : *Bouboule*. De son propre aveu, Chartier affirme avoir copié le style graphique d'une bande dessinée américaine afin de créer cette bande dessinée pour *La Patrie*. Michel Viau, dans son ouvrage *BDQ*, soutient que cette bande s'inspire de *Timid Soul* d'Harold Tucker Webster<sup>84</sup>. Ce strip, qui débute en 1924, met en scène Mr. Milquetoast et fait partie de la première génération de *comics strip* humoristique à parler de la famille, genre très populaire à l'époque<sup>85</sup>. Nous ne trouvons aucune autre mention de cette source d'inspiration, bien que Chartier affirme avoir été influencé par *Timid Soul* : « [Question] - Y a-t-il d'autres dessinateurs ou BD de l'époque dont vous vous souvenez avoir été consciemment influencé? [Réponse] - Timid Soul, ça m'a sûrement influencé ça. Onésime c'est un timid soul... »<sup>86</sup>. Viau s'est sans doute inspiré de cette entrevue. Ce « strip », comme tant d'autres de Webster, met en scène un personnage archétype du mari chétif. Cette bande dessinée se démarque par son humour mondain subtil dans des « aventures » du quotidien<sup>87</sup>. Si Chartier s'en inspire pour le dessin, notamment la composition des cases ou dans les mouvements et actions des personnages, il s'en inspire également pour le type de gag et pour ses personnages. Ce n'est toutefois pas pour la série *Bouboule*, mais pour *Onésime*. Au demeurant, les rapprochements stylistiques entre Onésime et le personnage de Webster sont surprenants. De toute évidence, les deux protagonistes ont plusieurs

<sup>84</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P. 102.

<sup>85</sup> <sup>85</sup> Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 137.

<sup>86</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 57. Il en fait aussi mention dans son entrevue avec J. Boisvert, sans jamais nommer la source de l'inspiration.

<sup>87</sup> Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 290.



similarités. Tous deux sont de grands hommes minces, portant le chapeau, le veston, la chemise et la cravate. Ils sont aussi tous deux d'un âge similaire, ont peu de cheveux sur la tête et portent la moustache. Le style graphique diffère tout de même. L'anatomie des personnages de Webster est plus réaliste que celle des personnages de Chartier, à l'exception du visage. Webster dessine ses personnages avec des genoux et coudes angulaires, voire réalistes, alors que le créateur d'Onésime a tendance à arrondir ces articulations<sup>88</sup>. Cela ajoute un effet caricatural aux personnages de Chartier. Dans le cas des visages, les différences vont changer en fonction de l'époque de publication d'*Onésime*.

Dans les premières planches, dont celle de novembre 1943 (Image 11), les visages dessinés par Chartier dans toutes les cases ont quelques similarités avec ceux de Webster : des yeux peu détaillés et mentons fuyants sont deux exemples qui se démarquent<sup>89</sup>. Toutefois, les similarités disparaissent dans les planches plus tardives de la série. Les traits de Chartier, encore une fois, s'arrondissent, les traits des yeux se simplifient et deviennent plus visibles. Bref, on voit les visages se rapprocher de la caricature. La planche de novembre 1974 démontre bien cela. Les expressions faciales prennent plus d'importance et bien que plus caricaturales, sont plus facilement compréhensibles pour le lecteur. Avec les années, il est évident que le style graphique de Chartier se cristallise et vient à avoir une identité propre.

Également, à la suggestion de Samson, Albert Chartier va vaguement reconnaître l'influence de la série de « strip » américaine *Mutt and Jeff*. Dans ce cas-ci, c'est l'humour et les personnages qui vont marquer le dessinateur québécois, davantage que le style graphique. Créée par Bud Fisher, *Mutt and Jeff*, qui débute en 1907, est la première bande à être publiée six jours par semaine. En 1908, le personnage de Jeff s'ajoute. On y

---

<sup>88</sup> Au point où cela devient une sorte de « signature » chez Chartier. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre. Nous ne pouvons malheureusement pas ajouter un exemple de page de *Timid Soul* pour des raisons de droits d'auteur. Voir Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 135.

<sup>89</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 11, Le bulletin des agriculteurs, novembre 1943, p. 64.

retrouvera des gags où interagissent deux personnages à la physionomie très différente : A. Mutt, un grand maigrichon et Jeff, un petit monsieur barbu<sup>90</sup>. Le dessin de ce dernier est lui aussi assez « cartoon » et il diffère principalement par son utilisation de l'ombre qui semble moins développée que dans *Onésime*. Les planches de *Mutt and Jeff* sont moins dans le contraste blanc et noir que celle de Chartier<sup>91</sup>. Néanmoins, les ressemblances graphiques sont moins importantes que dans *The timid soul* et ce même pour des périodes comparables. Le style de dessin de la série de Bud Fisher était assez différent. On constate tout de même des similarités dans les costumes des personnages, mais cela reste encore limité.

Bien qu'il fasse un peu de tout à New York, ces deux années vont lui être très utiles afin d'apprendre les codes narratifs de la bande dessinée et d'améliorer sa technique. En tant que pigiste, il va dessiner des « *comic books* pour les enfants » aux penchants fantaisistes et humoristiques<sup>92</sup>. Cette expérience américaine, très favorable pour sa carrière, va avoir une importance sur son oeuvre de bande dessinée. En ce sens, il est possible de constater que les *comics* américains ont une influence incontestable sur la démarche artistique d'Albert Chartier, sur sa production de bandes dessinées. Du point de vue de la formation, Chartier a combiné ce qu'il a appris dans les écoles américaines de dessin commercial à sa brève expérience dans le *comic books*. Ses références en bande dessinée et en dessin étant presque toutes américaines, il paraît évident qu'il a subi une influence des artistes de ce pays.

Néanmoins, on peut voir une autre influence chez Chartier, surtout dans sa période *Bouboule*. Dans ce cas-ci, la composition des pages et surtout celle des cases se rapproche de celle d'Albéric Bourgeois au début du siècle. Ce dernier est un des prédécesseurs en importance de Chartier au Québec, bien qu'il ait donné davantage dans la caricature.

---

<sup>90 90</sup> Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 69.

<sup>91</sup> Une question de droit d'auteur nous empêche de joindre une planche de *Mutt and Jeff*.

<sup>92</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 62-63.

« [Question] — Vous étiez un pionnier [de la bande dessinée au Québec], en quelque sorte...

[Albert Chartier] — Oui, si on peut dire. Au début du siècle, il y avait Albéric Bourgeois... Dans mon temps il en faisait encore. Ce n'était pas de la BD, c'était surtout de la caricature, et il tenait toujours une chronique humoristique dans la Presse. D'ailleurs, je l'ai plagié ! Je lui ai emprunté Zénoïde. C'était un nom qu'il aimait bien donner à ses héroïnes, à l'époque; cela m'avait frappé et, je l'avoue, c'est mon premier plagiat! (Rires.) Ce nom était typiquement québécois, comme tout ce que Bourgeois faisait d'ailleurs. [...].<sup>93</sup>»

Plus que de l'influence, on peut y voir ici une forme de reconnaissance de la part de Chartier. En plus de s'en inspirer pour le nom, il le reconnaît comme prédécesseur, mais aussi comme créateur « typiquement québécois », ce qui est important dans la définition d'*Onésime* pour Chartier. Également, les deux cherchaient à toucher le public canadien-français de leur époque en ajoutant des détails ou des éléments narratifs à leurs histoires. Bref, ils s'adaptaient à leur public.

Depuis les débuts d'Albert Chartier dans la bande dessinée, la situation au Québec a bien changé. En tant que précurseur, celui-ci a laissé une marque sur la bande dessinée québécoise, avec diverses reconnaissances. Nommé Docteur *honoris causa* par l'Université du Québec en Outaouais en 1999, on voit aussi le nom d'Albert Chartier donné à un pont à St-Jean de Matha dans Lanaudière et au prix du Festival de la bande dessinée de Québec depuis 2006<sup>94</sup>. Tous ces honneurs démontrent la marque faite par Albert Chartier dans le monde de la bande dessinée, mais aussi dans la culture populaire du Québec de la deuxième moitié du XXe siècle. Cette reconnaissance va prendre

<sup>93</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 58.

<sup>94</sup> Jimmy Beaulieu, « Ingénues », dans Albert Chartier, *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 5

plusieurs décennies à venir, y compris dans le monde même de la bande dessinée québécoise. Il faut attendre jusqu'en 2008 pour trouver un album de ses œuvres dans les librairies québécoises. Contrairement à des œuvres classiques comme *Tintin* ou *The Peanuts*, *Onésime* et son auteur ne seront pas connus du grand public québécois contemporain.

Si Albert Chartier, malgré toutes les reconnaissances qui vont venir, n'a pas servi d'influence sur le mouvement du Printemps de la bande dessinée québécoise de 1968<sup>95</sup>, d'autres bédésistes vont être influencés par la suite. C'est le cas de Michel Rabagliati. Si le graphisme de la série *Paul* prend ses distances avec *Onésime* au fil des albums, le premier album, *Paul à la campagne*, publié en 1999, a un style rappelant très bien celui d'Albert Chartier<sup>96</sup> (Image 4).



Image 4: Extrait de *Paul à la campagne*, avec la permission de l'auteur. Michel Rabagliati. *Paul à la campagne*, Montréal, La Pastèque, 1999, p. 5.

En entretien avec Xavier Guilbert au festival d'Angoulême en janvier 2011, Michel Rabagliati va d'ailleurs reconnaître l'influence de Chartier sur son dessin : « Au

<sup>95</sup> Très courte période de 6 mois dans l'histoire de la bande dessinée au Québec, on voit le groupe Chiendent s'essayer à la bande dessinée d'inspiration du mouvement Underground américain et se trouve donc très loin de ce que fait Chartier. Voir Mira Falardeau, *La bande dessinée au Québec*. Montréal, Canada, Boréal express, 1994, p. 47.

<sup>96</sup> Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », *Comicalités* [En ligne], Représenter l'auteur de bandes dessinées, mis en ligne le 17 avril 2013, [consulté le 23 août 2016. ] URL : <http://comicalites.revues.org/1566>

début, mon style ressemblait un peu à Albert Chartier, à *Onésime*, un héros de bande dessinée québécoise.<sup>97</sup> » Il va aussi mentionner à nouveau l'influence d'*Onésime* en conférence au CÉGEP de Thetford le 6 avril 2016<sup>98</sup>. On observe des similarités graphiques dans l'anatomie des personnages. Par exemple, chez Paul comme chez Onésime, on voit un menton effacé et une simplicité du trait pour ne nommer que ceux-ci (Image 4 et 5). On retrouve de même des similitudes sur le plan de la composition des cases. Par exemple,



Image 5 : Extrait d'*Onésime*, 1<sup>ère</sup> case, 1<sup>e</sup> ligne, (mai 1964), p. 70.

le plan frontal de Paul au volant d'une voiture est fréquemment utilisé par Chartier pour ses nombreux gags d'accident de la route qu'il fait subir à son héros. Ainsi, Rabagliati canalise des éléments graphiques et narratifs des aventures d'*Onésime* dans ses premières tentatives. Ce n'est pas la seule fois où il rend hommage à Chartier. Dans *Paul à la pêche*, le protagoniste va visiter St-Jean-de-Matha et fait référence aux bandes dessinées d'*Onésime* pendant le trajet en discutant avec sa conjointe. Il pousse même la révérence jusqu'à dessiner *Onésime*<sup>99</sup>.

<sup>97</sup> Xavier Guilbert, « Michel Rabagliati », du9 : l'autre bande dessinée [ en ligne ], Entretien, mis en ligne en mars 2011, [ consulté le 12 juin 2016 ]. URL : <http://www.du9.org/entretien/michel-rabagliati/>

<sup>98</sup> Stéphan Garneau, « Michel Rabagliati, un bédéiste qui révolutionne le 9e art québécois », CEGEP de Thetford [ en ligne ], Nouvelles, mis en ligne le 7 avril 2016. [ consulté le 10 juin 2016 ]. URL : <http://www.cegepthetford.ca/michel-rabagliati-un-bedeiste-qui-revolutionne-le-9e-art-quebecois/>

<sup>99</sup> Michel Rabagliati, *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque, 2006, p. 32.

Avec la fin de la bande dessinée dans le *Bulletin des agriculteurs* en juin 2002, on va chercher à remplacer la vénérable série. Patrick Breton, graphiste, va proposer au *Bulletin* une nouvelle série : *Les gens Delaville*. Cette série met en scène une famille de citadin venant s'établir en campagne, soit dans la maison voisine d'Onésime à St-Jean-de-Matha<sup>100</sup>. Breton, en voulant faire une transition entre les deux séries, va même redessiner Onésime et Zénoïde. Cette série ayant un style graphique fort différent<sup>101</sup> de celui de Chartier, va toutefois puiser dans un registre de gags et d'histoires similaire à celui de son prédécesseur. Cette nouvelle bande dessinée, qui rend hommage à *Onésime* va cependant être de courte durée.

## 2.2 NARRATION GRAPHIQUE : ÉTUDE DES CODES NARRATIFS DANS *ONÉSIME*

La planche est la première chose que rencontre le lecteur dans une bande dessinée. L'agencement des cases forme l'action, l'histoire. Elle joue un rôle plus que primordial et, contrairement à ce que l'on peut croire, elle ne constitue pas un amalgame improvisé de cases. Si le bédéiste ne réfléchit pas à l'arrangement au sein de la planche, il risque de nuire à la lecture, et même à la compréhension, de son oeuvre. C'est pourquoi les théoriciens de la bande dessinée ont constaté que certains codes sont inhérents à l'élaboration d'une planche de bande dessinée.

Comme nous avons pu le voir, Peeters présente quatre types de configuration de la planche : conventionnelle (la grille de 9 cases), décorative (prenant différentes formes pour faire ressortir une présentation plus artistique<sup>102</sup>), rhétorique (où la narration dicte la

<sup>100</sup> Patrick Breton. « Les gens Delaville », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 7, la compagnie de publicité rurale, (juin 2002), p. 66.

<sup>101</sup> « Son style est un amalgame d'influences américaines, pour le tracé un peu à la Walt Disney, Européenne à la Franquin (le père de Gaston Lagaffe) et asiatiques, avec l'approche angulaire propre aux mangas typique de cette région ». Patrick Breton. « Les gens Delaville », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 7, la compagnie de publicité rurale, (juin 2002), p. 65.

<sup>102</sup> Par exemple, les ouvrages de Philippe Druillet ou encore, plus récent, *The Flash* par Francis Manapul et Brian Buccellato chez Dc comics; Francis Manapul & Brian Buccellato, *The Flash volume 1: Move Forward*, New York, Dc comics, 2011-2012. P. 10-11.



forme de la case, sans entrer dans le décoratif<sup>103</sup>) et productrice (ici, c'est l'organisation de la page qui donne le rythme du récit<sup>104</sup>). De cette manière, l'action fait sens pour les lecteurs. La planche peut prendre plusieurs formes : verticales, horizontales, sur deux pages, etc. Dans le cas d'*Onésime*, toutes les planches sont sur une page et de format traditionnel, vertical. Cela est fortement relié au contexte d'édition et c'est ce que Benoît Peeters appelle l'utilisation « conventionnelle » de la planche<sup>105</sup>. Effectivement, ce découpage permet à l'éditeur de placer et déplacer les cases à sa guise afin, par exemple, de glisser une publicité ou un texte dans la même page que la bande dessinée. Cette façon de concevoir les planches, pour reprendre les termes de Peeters, n'est pas exclusive et une planche peut mélanger plusieurs types d'utilisation, au besoin<sup>106</sup>. C'est le cas d'*Onésime*, comme bien d'autres. Les bandes dessinées débutant dans des magazines ou périodiques vont souvent conserver une apparence assez « classique »<sup>107</sup>. Dans le cas d'*Onésime*, Chartier ne se limite pas uniquement à la conception « conventionnelle », il va y avoir tout de même une configuration de la planche typique des bandes dessinées publiées dans les périodiques, qui laisse le dernier mot de la présentation à l'éditeur. Ce sera le cas à plusieurs reprises, notamment en janvier, juillet, août et décembre 1954, où la bande dessinée est réarrangée afin de prendre seulement une demi-page<sup>108</sup>. D'ordre général, on ne retrouve, des quatre types de configurations de la planche de Peeters, principalement que deux chez Chartier (voir tableau 1, dont les données sont établies d'après l'échantillon que nous avons retenu). Dans l'échantillon, Albert Chartier recourt dans 65,26 % des cas à une conception de la planche de type « conventionnelle » et dans 33,47 % à des planches de type « rhétorique ». Son utilisation de la conception « conventionnelle » n'est pas

---

<sup>103</sup> Un cas idéal serait les aventures de Tintin. Voir Hergé, *Les aventures de Tintin: Les bijoux de la Castafiore*, Belgique, Casterman, 1963. 62 pages.

<sup>104</sup> On peut penser aux comics de l'Américain Chris Ware. Voir Chris Ware, *The ACME Novelty Library, Number 20: Lint*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2010. 72 pages.

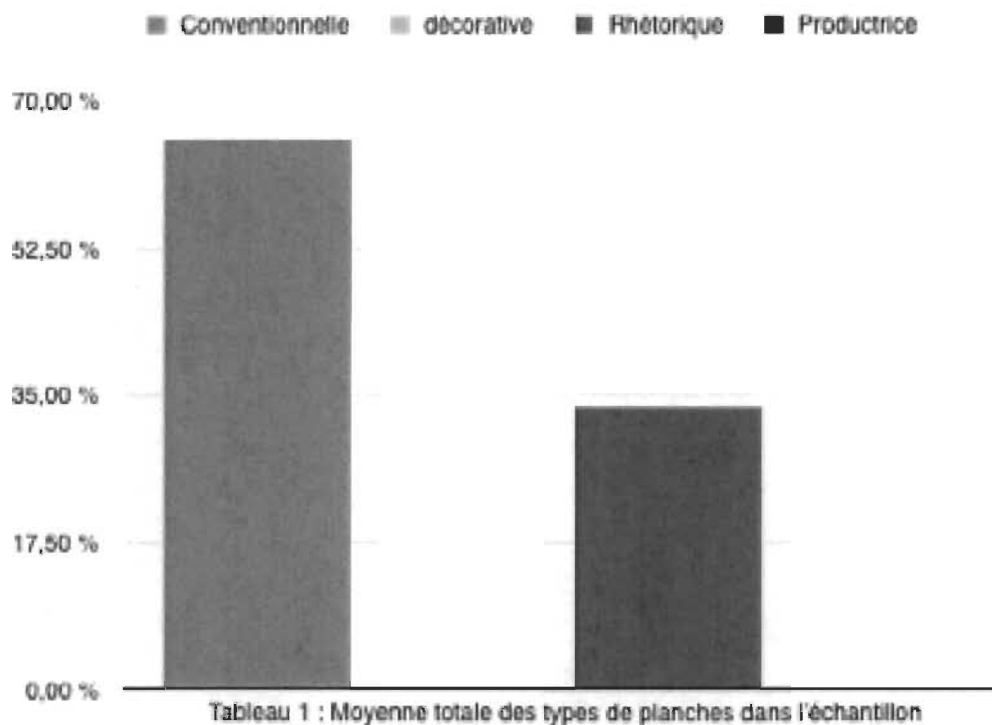
<sup>105</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 50-51.

<sup>106</sup> Ibid. P. 49.

<sup>107</sup> D'autant plus qu'à part des exceptions comme *Little Nemo in Slumberland*, les conceptions plus « excentrique » de planches ne vont arriver que vers les années 1960 en Europe et 1990 aux États-Unis et vont souvent concerner des publications plus marginales comme *Métal Hurlant*. Voir Ibid p. 56.

<sup>108</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 36e année, no 11, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 64 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 5, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 52 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 6, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 60 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 10, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 52.

étonnante, étant fréquemment utilisée dans ce genre de bande dessinée, malgré son cadre rigide qui contraint la narration. Aussi, il faut noter que l'utilisation de la conception « rhétorique » est, selon Peeters, la plus répandue, car elle permet au bédéiste de laisser l'action dicter la forme des cases<sup>109</sup>. Si Chartier l'utilise, c'est de manière limitée. Par exemple il s'en inspire, en 1943-1944, à raison de 23,71 % ; quelques-unes le sont dans une proportion de moins de 50 % et deux planches le sont majoritairement, soit celle de mars et d'octobre<sup>110</sup>. Dans celle de mars 1944, un exemple intéressant se trouve à la fin de la planche et permet à la fois une meilleure compréhension de la chute du gag en étant plus clair, mais aussi de mieux dégager l'action (voir image 6).



Cet exemple est assez typique de l'utilisation de la conception « rhétorique » par Chartier. L'espace accordé à la seconde vignette, qui est également la chute du gag de la page, permet à l'image de parler d'elle même et avoir moins de phylactères. Ce qui était

<sup>109</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 60-61.

<sup>110</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 3, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p.59 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 10, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 65.



un des objectifs narratifs de Chartier était également, dès les années 1950, une tendance courante les *comics* américains<sup>111</sup>. Toutefois, l'utilisation de la conception « rhétorique » de la planche ne sera pas constante à travers les années. Si la présence de ce genre de case est de 23,71 % en 1943-1944, 37,50 % en 1954, on voit un recul de son utilisation en 1964 (16,25 %) et en 1974 (5,82 %) pour ensuite augmenter et être le type de conception de planches en 1984 (59,17 %) et en 1994 (58,33 %)<sup>112</sup>. Si ce type de conception a pour objectif de servir le récit, Albert Chartier va parfois tenter de s'en éloigner. Il fait également quelques tentatives timides de planches dites « décoratives » (soit 0,20 % de l'échantillon)<sup>113</sup>. Ces tentatives se rapprochent davantage de cases « excentriques » que d'une conception proprement « décorative ».

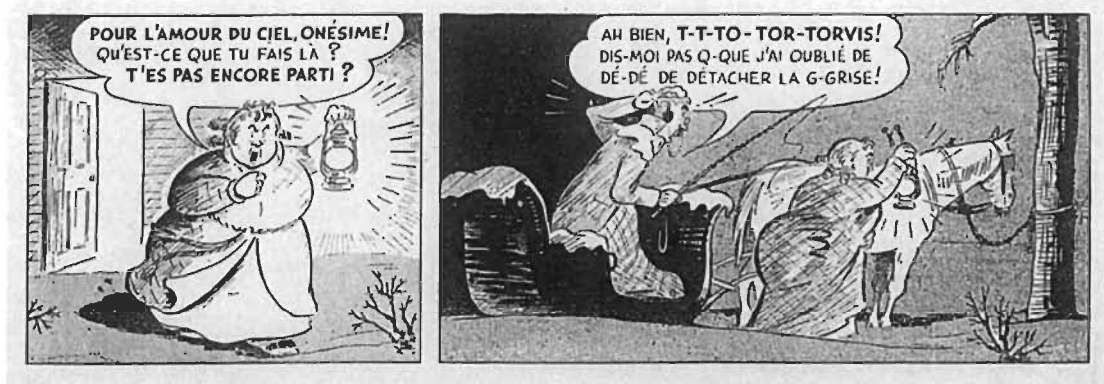


Image 6 : Extrait d'une planche d'Onésime. (Mars 1944), p. 59.

La relative simplicité de la planification des planches de cette série peut être observée de deux façons. Premièrement, le découpage de la planche est, dans *Onésime*, au service du gag et de la chute<sup>114</sup>. Ainsi, concevoir des planches de type « décoratif » n'aide en rien le récit, au contraire : cela alourdit la lecture. Les rares occasions où Chartier

<sup>111</sup> La tendance dépasse la conception des planches dans le cas américain, qui voit aussi le dessin se simplifier et son humour se sophistiquer. En ce sens, Chartier partage un peu cette tendance, mais pas totalement. Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 241.

<sup>112</sup> Toutes ces statistiques sont à titre indicatif, au sens où l'interprétation du type de conception de cases peut varier d'une personne à l'autre dans certains cas.

<sup>113</sup> Et encore là, l'agencement reste plus fantaisiste que décoratif, où la conception de la planche sort de l'ordinaire. Ce sont dans les planches de décembre 1944 et 1954 qu'Albert Chartier en fait l'utilisation. Voir Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 12, Le bulletin des agriculteurs, 1944, p. 57 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 10, Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 52.

<sup>114</sup> André Carpentier, « Occultation du réel et construction du gag », dans Samson et Carpentier, Actes: Premier colloque de bande dessinée de Montréal, Montréal, Analogon, 1986, p. 79.

s'aventure dans une conception plus extravagante, comme en décembre 1954, c'est principalement dans le but d'ajouter des éléments à la narration (voir image 7). Comme on peut le constater, ce genre de tentative vient malgré tout complexifier la lecture.



Image 7 : Extrait d'une planche d'Onésime. (Décembre 1954), p. 52.

Or, comme l'avance André Carpentier, ce n'est vraiment pas le but recherché dans une série humoristique en une planche où la lecture doit rester rapide et relativement simple, tout en étant complète en elle-même<sup>115</sup>. C'est pourquoi des planches ayant une conception « rhétorique » ou « conventionnelle » sont privilégiées par Chartier dans la majeure partie du temps. Si ce n'est de la contrainte éditoriale voulant que les planches puissent être réorganisées au besoin (comme en décembre 1954, image 7), la conception « rhétorique » s'avère être la plus utile pour favoriser les gags, bien que la planche « conventionnelle » y réussisse très bien<sup>116</sup>. Il n'est donc pas étonnant de constater la grande utilisation de ce dernier type par Albert Chartier.

Deuxièmement, la simplicité de la planification des planches dans les premiers temps d'*Onésime* s'explique en partie par le public cible. Il s'adressait principalement à un public n'ayant pas réellement accès à la bande dessinée et non à des amateurs :

« [ Question ] — A l'époque où vous avez commencé à en faire [ de la bande dessinée ], quelle était la situation de la BD au Québec? Y en avait-il ? Etait-elle populaire ?

<sup>115</sup> Ibid, p. 80.

<sup>116</sup> Au passage, la conception « conventionnelle » a bien réussi dans les bandes dessinées humoristiques. On peut penser à *Gaston Lagaffe* de Franquin ou encore *Krazy Kat* de Herriman. Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 51.

[ Albert Chartier ] — Il y en avait très peu. Ce qu'on avait, c'était la BD américaine reproduite dans les journaux. Dans les campagnes, il y en avait absolument pas. Plus tard, dans les années quarante, **Le Bulletin des agriculteurs** leur apportait la seule BD québécoise du temps, ils n'avaient pas le choix, c'était **Onésime**... ! [...] <sup>117</sup> »

Malgré les affirmations d'Albert Chartier, le Québec a largement accès aux bandes dessinées. Elles consistent toutefois principalement en des traductions de tout genre de comics américains, puis des bandes dessinées franco-belges. Les périodiques *Héraults* et *François* sont de bons exemples<sup>118</sup>. Dans *Héraults*, il s'agit de contenu traduit du *comic book Timeless topix* jusqu'en 1955. Puis, on va y retrouver davantage de contenu original canadien-français<sup>119</sup>. On retrouve malgré tout déjà un peu de diversité. Or, dès 1945, les albums des *Aventures de Tintin* sont disponibles dans les librairies de la province<sup>120</sup>. Les ventes sont plutôt impressionnantes, mais selon Tristan Demers dans *Tintin et le Québec*, l'achat d'un album cartonné « n'est pas encore entré dans les moeurs »<sup>121</sup>. C'est probablement pourquoi Chartier affirme en entrevue que la disponibilité de la bande dessinée reste relativement limitée en milieu rural dans les premières années d'*Onésime*. La présence des albums de *Martin le Malin* dans les années 1950, des *Aventures de Tintin*, puis d'*Astérix* dans les années 1960, dynamise l'offre au public québécois.

Par le fait même, on voit durant cette période un changement dans les planches d'*Onésime*. Comme on peut voir dans notre échantillon, Albert Chartier diversifie la conception des planches d'*Onésime*, car il s'adapte au marché de la bande dessinée. Chartier va, dans une certaine limite, être sensible à ce qui se fait ailleurs. Avec les années,

<sup>117</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p.58.

<sup>118</sup> Michel Viau. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*. Montréal. Mem9ire [sic]. 2014. P. 167.

<sup>119</sup> Idem.

<sup>120</sup> Tristan Demers, *Tintin et le Québec : Hergé au coeur de la Révolution tranquille*, Montréal, Hurtubise - éditions Moulinsart, 2010, p. 14.

<sup>121</sup> Idem.

il va d'ailleurs prendre position sur le sujet. En plus de critiquer la trop grande place du verbe dans la bande dessinée franco-belge, il souligne au passage son intérêt pour Brétécher et sa manière de faire de la BD d'humour<sup>122</sup>. Si sur certains points la série *Onésime* reste conservatrice, on peut constater qu'un souci d'adaptation et de diversification dans la composition des planches (et donc de la narration) est présent chez Chartier tout au long de sa carrière.

Ainsi, le souci de conception des planches par Albert Chartier démontre d'une part sa volonté d'adapter la narration à son public et d'autre part de concentrer ses efforts afin de rendre les gags et la chute les plus efficaces possible pour le lecteur. Cela transparait dans ses choix narratifs simples et dans son constant souci de lisibilité. En ce sens, on retrouve dans *Onésime* d'Albert Chartier les mêmes caractéristiques que dans une majorité de *comics strips* présents dans les journaux de l'époque.

Si la conception de la planche guide la lecture, la case a aussi son rôle à jouer, car c'est la vignette qui dicte « la loi à l'image »<sup>123</sup>. Selon Groensteen, la case a deux fonctions : une fonction de séparation et une fonction lectorale<sup>124</sup>. La fonction de séparation vient cadrer l'image et la contraint dans l'espace. La fonction lectorale, quant à elle, se concentre sur la dimension narrative de la chose. Cependant, si l'image cadrée dicte le sens du récit de manière incomplète, c'est l'espace entre les cases (ce que McCloud nomme *gutter*) avec l'aide de l'imagination du lecteur qui établit les liens entre les cases<sup>125</sup>. McCloud va proposer six types d'espace ou liens entre les cases : *Moment-to-moment* ; *action-to-action* ; *subject-to-subject* ; *scene-to-scene* ; *aspect-to-aspect* ; *non-sequitur*<sup>126</sup>. Ces six types regroupent des liens entre les vignettes qui représentent un espace de temps relativement court. Il précise au passage que la société occidentale se concentre davantage sur les types *Action-to-action*, *Subject-to-subject* et *Scene-to-scene*,

---

<sup>122</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 169.

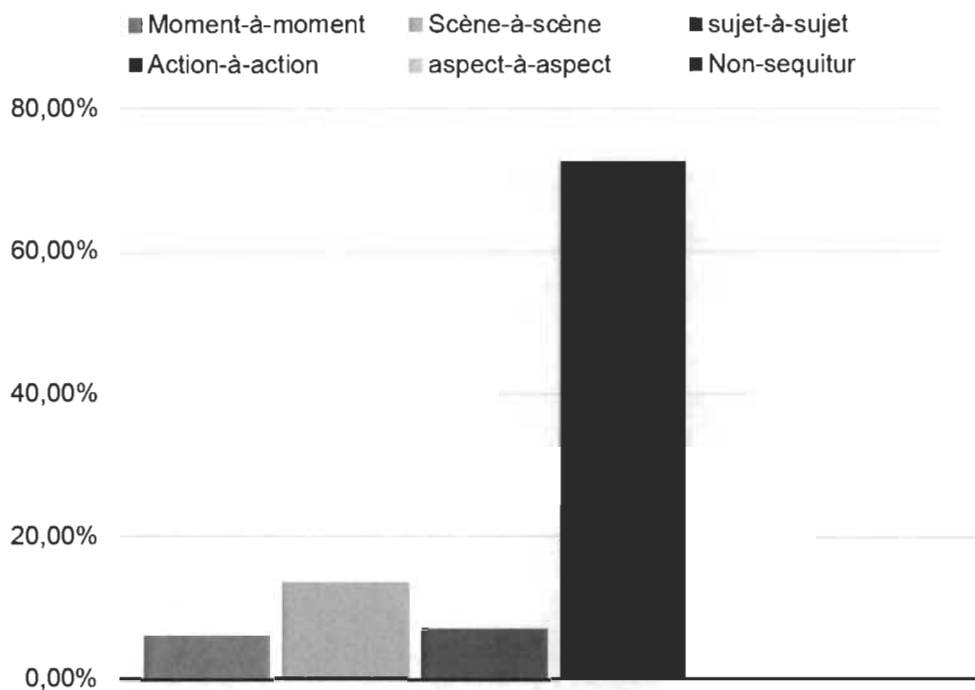
<sup>123</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 32.

<sup>124</sup> Ibid, p.28.

<sup>125</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 62-63.

<sup>126</sup> Ibid p.72.

car elle est une société qui voue beaucoup d'importance au but, à la finalité<sup>127</sup>. C'est précisément ce que font ces espaces. Ils favorisent des liens entre les vignettes qui permettent au récit (et donc au lecteur) de progresser dans le récit. Permettant l'action, ils diffèrent énormément d'un espace de type à *aspect-to-aspect*, par exemple, qui permet d'ajouter à l'atmosphère sans faire progresser le scénario. Ainsi, ces trois types de liens entre les cases sont au service de l'action, du récit ou du gag. Ce sont aussi les trois types de transitions que l'on retrouve le plus fréquemment dans *Onésime*.



**Tableau 2 : Moyenne totale des types de transitions dans l'échantillon**

Sur ce point, *Onésime* n'est pas différent de la majorité des bandes dessinées occidentales. L'utilisation des types de transitions varie énormément entre les différentes planches, on peut cependant voir certaines tendances. En moyenne, dans notre échantillon, on peut constater, dans le tableau 2, qu'à travers l'histoire de la publication, le type de transition « action-à-action » reste le plus utilisé par Albert Chartier dans *Onésime*. Encore une fois, ces constatations sont en relation directe avec un choix créatif, soit celui de concentrer son effort sur la réussite du gag et de la chute en fin de page. Cela permet à la narration d'être « efficace », ce qui est une prérogative lorsque l'on n'a qu'une seule page

<sup>127</sup> Ibid, p. 80-81.



pour compléter son histoire ou gag. La page de juillet 1974 (Image 8), plus précisément la seconde rangée sur quatre de la planche, donne un exemple de séquence de transition de « action-à-action », en plus de comporter un élément comique qui mène à la chute du gag. Toutefois, par souci d'économie d'espace, il peut arriver que cela ne soit pas suffisant. Le bédéiste doit alors choisir d'accélérer ou encore ralentir le rythme de la lecture de la planche.



Image 8: Ces trois vignettes de la planche de juillet 1974 sont un bon exemple de transition « scène-à-scène ». (Juillet 1974), p. 50.

Dans ces cas, l'auteur aura recours aux autres types de transitions, principalement « sujet-à-sujet » ou « scène-à-scène » pour accélérer le rythme, ou bien « moment-à-moment » pour ralentir et faire ressortir un élément narratif. Il peut ainsi venir dynamiser le rythme de lecture, comme une forme de ponctuation dans le système narratif. Par exemple, on peut voir dans la planche de juillet 1964 (Image 9) un mélange de transition « action-à-action » tout de suite suivi d'une transition « moment-à-moment », présentée sous forme rappelant des techniques cinématographiques de « glissement de caméra ». De cette façon, le lecteur comprend qu'il y a un rapprochement dans le « temps » qui est plus important qu'entre les vignettes précédentes (1 et 2), mais que les événements des vignettes 2 et 3 ne sont pas simultanés, puisqu'elles sont séparées. Le dynamisme de la scène est également renforcé par le choix de Chartier de faire sortir le pied de la jeune femme en dehors du cadre de la vignette, ce qui suggère une forme de glissement et donne un indice au lecteur que les deux événements sont rapprochés. La chute du gag en est ainsi plus forte.

Si Albert Chartier utilise parfois « l'aspect-à-aspect », cela relève plutôt de l'exception, soit 0,67 % de l'échantillon. Ce type de transition sert davantage à créer une ambiance qu'à faire avancer le récit. On va, par exemple, le retrouver plus fréquemment dans la bande dessinée d'horreur<sup>128</sup>. C'est ce que fait Chartier. On peut penser aux



Image 9: Mélange « Scène-à-scène » entre la vignette 1 et 2 et « moment-à-moment » entre 2 et 3. (Juillet 1964) p. 40.

planches de septembre 1964 et mai 1974 (Image 10)<sup>129</sup>; lesquelles ont des vignettes voulant créer une ambiance. En ce sens, Albert Chartier fait une utilisation de la transition « aspect-à-aspect » qui n'est pas très différente de la majorité des productions occidentales de bandes dessinées de son temps<sup>130</sup>. Si avec les années la conception des planches dans



Image 10: Les cases 1 et 3 sont des exemples de vignette cherchant à créer une ambiance. (mai 1974), p. 50.

Onésime change, cela vaut aussi pour les types de transitions entre les cases. Dans les trois

<sup>128</sup> On peut penser à la série *Hellboy* de Mike Mignola pour un exemple plus contemporain. McCloud, quant à lui, souligne leur place dans les mangas. Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 80.

<sup>129</sup> En B3 à C1 et C1 à C2, Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 47e année, no 7, Le bulletin des agriculteurs, 1964, p. 68 ; et en A2 à B1, Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 57e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, 1954, p. 50.

<sup>130</sup> Le manga, ou bande dessinée japonaise, ne suivent pas nécessairement les mêmes tendances ni règles de conception. C'est pourquoi une distinction est ici faite.

premières décennies, Chartier laisse plus de place, en moyenne, à d'autres types de transitions qu'à la transition « action-à-action ». Puis, en 1984, on voit une « normalisation » se faire, ce qui va favoriser la transition « action-à-action » dans une moyenne de 90 % des planches de cette année. On retrouve ce type sur les douze planches de cette année et sept planches sur douze présentent uniquement des cases de ce type cette année-là<sup>131</sup>. Pour 1994, ce sont six planches, alors que dans les années antérieures à 1984, on retrouve généralement une planche par année, sauf en 1943-1944, où l'on retrouve trois planches<sup>132</sup>. Ce changement dans la narration peut s'expliquer par la place du gag dans chaque planche. En effet, dans les premières décennies de la bande dessinée québécoise, on retrouve dans bien des cas plusieurs petits gags menant à la chute du gag au bas de la page. On peut penser aux planches de novembre 1944 ou encore de septembre 1954<sup>133</sup>. Si l'on retrouve aussi des planches où la chute du gag se prépare dès la première ou deuxième vignette dans ces années, elles sont relativement plus fréquentes dès les années 1980. L'action demande ainsi des séquences moins complexes, car elle se déroule bien souvent « dans l'immédiat ». Donc, dans un sens, si les transitions dans les pages d'*Onésime* se simplifient, c'est au profit de gags plus élaborés et plus longs.

À la lumière de ces informations, nous sommes en mesure de constater que l'utilisation des codes narratifs de la bande dessinée dans *Onésime* abonde dans le même sens que la majorité des productions occidentales de bandes dessinées de l'époque. Si rapidement Albert Chartier vient à contrôler les codes de la bande dessinée, il semble

---

<sup>131</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 66e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, janvier 1984, p. 54 ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, mars 1984, 1954, p. 106. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, juillet 1984, p. 48. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, août 1984, p. 84. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, septembre 1984, p. 82. Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, octobre 1984, p. 82. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [ s. n ], Le bulletin des agriculteurs, décembre 1984, p. 44.

<sup>132</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 12, Le bulletin des agriculteurs, décembre 1943, p. 57. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 6, Le bulletin des agriculteurs, juin 1944, p. 67. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 7, Le bulletin des agriculteurs, juillet 1944, p. 59.

<sup>133</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 11, Le bulletin des agriculteurs, novembre 1944, p. 65. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 7, Le bulletin des agriculteurs, septembre 1954, p. 80.



travailler de façon à continuellement simplifier la lisibilité de ses planches, tout en l'adaptant à un public en changement. Cela a une incidence sur ce que l'on retrouve à l'intérieur des vignettes.

### 2.3 AU COEUR DE LA VIGNETTE : PERSONNAGES, EXPRESSIONS ET ANATOMIE À TRAVERS LE TEMPS

Si les années ont amené son lot de changements sur la conception des planches et sur la transition entre les cases, on remarque aussi des effets sur le dessin et les personnages de la série. Dans ce cas-ci, les différences sont plus frappantes. On peut les remarquer dans trois éléments graphiques présents dans la case. Le premier élément est le coup de crayon, ou le trait, qui est une sorte de signature graphique du bédéiste. Le deuxième se retrouve dans la représentation des personnages et des décors, mais aussi les modes des différentes époques. Le troisième et dernier élément est un peu moins évident à première vue. Il s'agit du rôle de l'expression des personnages et de leur anatomie afin de véhiculer des émotions au lecteur.

Entre 1943 et 1995, on constate des changements dans la technique de dessin de Chartier. Il ressort de tout cela une « signature graphique », qui permet au lecteur de distinguer les dessins de Chartier des autres dessinateurs. Bien que, comme nous allons voir, l'apparence des personnages se transforme avec le temps, on retrouve des caractéristiques qui abondent dans ce sens depuis les premières planches d'*Onésime*. Le dessin dans cette série est caractérisé par un trait relativement fin, mais conservateur et très porté sur les courbes. Ces courbes se retrouvent dans les formes des personnages (articulations, dos, etc.), mais aussi dans la représentation des vêtements (Image 11, troisième ligne, première vignette). Les lignes dégagent une forme de raffinement, que le bédéiste Jimmy Beaulieu qualifie de « style chic »<sup>134</sup>. Par cela, il entend que le dessin de Chartier se rapproche de ce que l'on retrouvait dans le *New Yorker* des années 1940. Beaulieu fait ici référence à des dessinateurs comme William Steig ou Chas Addams, le

---

<sup>134</sup> Jimmy Beaulieu, « Ingénues », dans Albert Chartier, *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 5.

créateur de la *Addams's Family*. Si la comparaison est moins apparente avec Steig, on peut voir certains rapprochements avec les dessins du créateur de la *Famille Addams*, où le



Image 11: La première planche de la série. (Novembre 1943), p. 64.

style graphique reste simple, mais avec une touche de réalisme. De plus, la simplicité des

traits des personnages de Chartier suggère une forme d'innocence, qui renvoie à un contenu tout âge. Ces caractéristiques vont s'accroître avec le temps. Par exemple, dans la planche de janvier 1964, première case de la troisième ligne, (Image 12), on remarque



Image 12 : Planche d'Onésime. (Janvier 1964) p. 50.

une accentuation de cette caractéristique dans le graphisme de Chartier. Les traits se sont

affinés et les courbes se sont accentuées, renforçant de la sorte un effet de mouvement. Cependant, il faut noter qu'Albert Chartier est capable de changer son style graphique si le besoin se présente. Nous l'avons vu, notamment dans la série *Séraphin*, laquelle présente un style de dessin plus réaliste. Mais pour ce qui est des séries de bandes dessinées qu'il compose entièrement, c'est le style « chic » qui caractérise *Onésime* qui revient<sup>135</sup>. Ces éléments graphiques, en plus de véhiculer des émotions au lecteur, vont aussi avoir une influence sur l'esthétisme des personnages et leur anatomie.

De toute évidence, l'apparence des personnages principaux de la série de Chartier va se transformer avec les années. D'une part, on voit les personnages prendre graduellement leur apparence définitive, mais d'autre part ceux-ci semblent « rajeunir ». Les changements de mode vont aussi avoir leur incidence, parfois limitée, sur les personnages.

L'apparence d'Onésime va bien changer avec les années. Dans les premières planches, Chartier le présente avec une tête très ronde, et un cou mince, ayant une forte Pomme d'Adam (voir image 11, rangée 2, case 4). Déjà dans les années 1950, son cou s'élargit, vu sur le côté, on ne retrouve plus réellement de menton (Image 13, rangée 4, case 2). Le nez va tranquillement s'arrondir, pour prendre une forme plus caricaturale. Les changements physiques d'Onésime vont continuer dans les années 1960. Puis, entre 1964 et 1974, on peut clairement voir les changements. À ce moment, nous pouvons constater qu'Onésime prend des traits plus « mûr », qui vont continuer jusqu'à la fin en 2002 (image 14, rangée 2). L'image « classique » d'Onésime a également des articulations plus ondulées ou arrondies que dans les débuts. Ce qui n'était que des « arrondissements » des angles au départ, prend une forme plus caricaturale au même moment. En ce sens, on peut constater que le dessin d'Albert Chartier s'éloigne, avec les années, de l'illustration pour s'aventurer dans la caricature. Il souligne davantage la dimension comique de la bande. Malgré tout, si les traits du personnage se ramènent à son essence comique, Onésime reste facilement reconnaissable dans toutes les planches.

---

<sup>135</sup> On peut penser à la série Kiki par exemple. Voir **image 3** ou Albert Chartier, « kiki » dans *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, pp. 15 à 70.



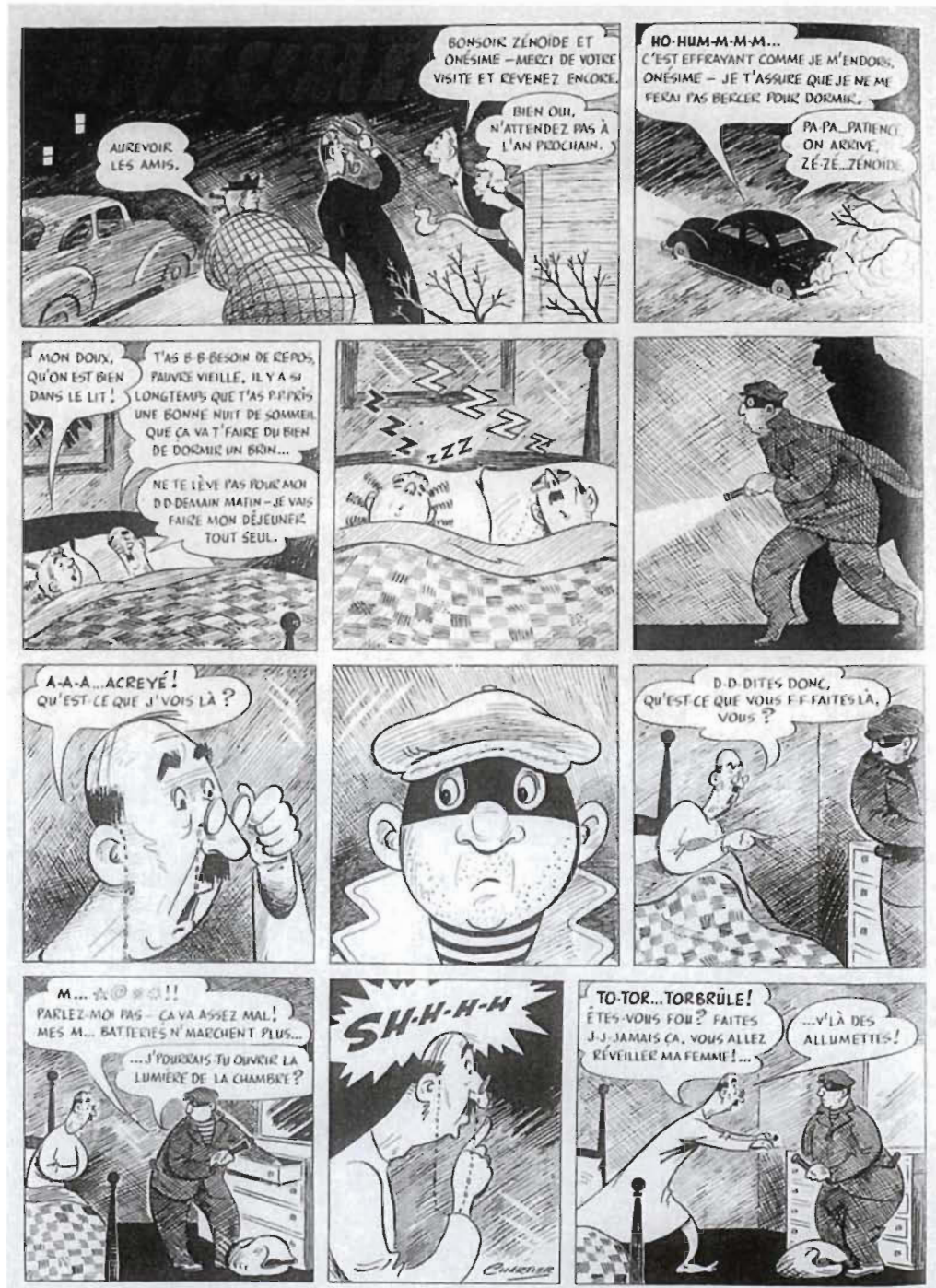


Image 13 : Planche d'Onésime (février 1954), p. 88.

Zénoïde est le personnage présentant les changements les plus marquants. Deux éléments restent presque inchangés avec les années : sa grosseur et sa coiffure. Néanmoins, sa physionomie et les traits de son visage changent particulièrement. Ces

modifications semblent suivre le changement de statut du personnage dans les planches. Au fil des pages, on constate qu'elle prend de plus en plus de place dans les gags et l'histoire pour devenir aussi importante qu'Onésime dans les années 1980. Si ce personnage féminin a toujours eu une forte physionomie (en contraste avec son mari), les formes de son corps vont, avec les années, s'éloigner d'une forme de réalisme (Image 14, rangée 2, case 1) pour prendre une apparence plus caricaturale. Elle conservera son ventre et une forte poitrine, mais ils vont s'arrondir. Déjà en 1954 il est possible de voir ces changements physiques<sup>136</sup>. C'est dans les années 1960 que l'on voit s'opérer les plus gros changements (image 15, rangée 4, case 2). Avec le dessin de la série qui se rapproche de la caricature, Zénoïde n'y échappe pas. Il n'y a pas que son physique qui se simplifie, mais aussi son visage. De composition moins complexe, celui-ci se rapproche de celui d'Onésime et devient beaucoup plus expressif. On voit, par exemple, ses yeux se simplifier. Cela permet à Chartier de donner plus d'expression à ce personnage qui monte en importance. Si cela peut sembler être uniquement une transformation esthétique, cela a une incidence importante sur la narration. Selon Eisner, le lecteur perçoit en premier l'émotion et l'expression des personnages avant le texte<sup>137</sup>. Dans notre échantillon, on peut constater une apparence plus « classique » chez Zénoïde en 1984<sup>138</sup>. Par cela, nous entendons qu'elle va prendre des traits qui se démarquent davantage, mais aussi avoir des expressions faciales plus marquées et détaillées que par le passé. Sa posture et sa physionomie vont aussi moins changer au même moment qu'elle prend de l'importance dans les histoires. Si la ligne courbe était déjà une caractéristique du personnage, on remarque des transformations au niveau des articulations qui, comme Onésime, vont aussi s'arrondir (Image 16).

On peut donc constater que les deux personnages principaux subissent d'importants changements graphiques au cours des années, bien qu'ils restent reconnaissables grâce à certaines caractéristiques, comme leur physionomie, leur coiffure

---

<sup>136</sup> Par exemple, Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 2, Le bulletin des agriculteurs, avril 1954, p.96.

<sup>137</sup> Will Eisner & Peter Poplaski. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, p. 43.

<sup>138</sup> Le changement a pu se faire entre 1974 et 1984. Cependant, notre échantillonnage nous permet de constater le changement en 1984.



Image 14 : Planche d'*Onésime* (août 1974), p. 48.

ou leur habillement. En ce sens, ils sont reconnaissables à l'aide de stéréotypes comme l'entend Eisner, qui permet à tout bédéiste de faire ressortir la personnalité des



personnages ou les distinguer des autres pour permettre au lecteur de les reconnaître<sup>139</sup>. Lorsque Chartier favorise une apparence plus caricaturale avec les années, il obéit à une technique typique de la bande dessinée.



Image 15 : Planche d'*Onésime* (novembre 1964), p. 54.

<sup>139</sup> Will Eisner & Peter Poplaski. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, p. 145.



Il faut noter que ce fait est également remarqué dans l'utilisation des personnages secondaires ou de simples figurants. Le père d'Onésime et leurs nièces ou neveux subissent également des transformations physiques. C'est aussi le cas des « figurants », mais d'une manière plus limitée. En fait, nous avons remarqué que ceux-ci sont peu récurrents dans les planches, que ce soit d'une planche à l'autre ou même d'une vignette à l'autre, le format de la série ne le permettant guère.



Image 16 : Extrait. (Mars 1984), p. 106.

La bande dessinée étant un médium graphique, l'image permet de véhiculer de l'information, mais aussi de l'émotion. C'est pourquoi les personnages de BD, comme au cinéma ou au théâtre, font office d'acteurs. Le mouvement n'étant pas présent, comme au cinéma, le bédéiste doit s'assurer que ses protagonistes présentent la bonne émotion au bon moment, d'autant plus que dans la plupart des cas, ceux-ci incarnent une ou plusieurs émotions. La vraisemblance des émotions et de l'expression physique est essentielle, d'autant plus que le lecteur a sûrement déjà vécu ces émotions<sup>140</sup>. Le bédéiste n'a pas le droit à l'erreur s'il veut passer son message et c'est encore plus vrai lorsqu'il n'a qu'une seule page par mois.

<sup>140</sup> Will Eisner & Peter Poplaski. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, p. 111-112.

Comme l'affirme Jacinthe Boisvert, Albert Chartier, avec *Onésime*, fait la chronique d'un Québec en mutation<sup>141</sup>. Ces mutations transparaissent aussi dans la représentation des modes vestimentaires. Effectivement, on peut noter certains changements d'une décennie à l'autre, bien que cela reste assez limité chez les personnages principaux. En utilisant les vêtements comme stéréotypes pour permettre au lecteur de bien reconnaître les deux protagonistes et leur famille, ils vont conserver leur caractère relativement conservateur, mais avec quelques minimes changements. Par exemple, la coupe du complet d'Onésime va un peu changer<sup>142</sup>. Toutefois, dans certaines situations, comme lorsque les protagonistes sont à la plage, les changements de modes sont plus flagrants (Images 17.1 et 17.2). Dans tous les cas, ces modifications vont avoir leur limite, car en fin de carrière, il se trouve que Chartier ne fait que retoucher de vieilles planches et, dans certains cas, les vêtements n'auront pas ce traitement. C'est le cas de la planche de mars 1994, qui est reprise à nouveau en février 2002, et où le maillot de bain du protagoniste et son père sont passablement démodés (Image 17.3)<sup>143</sup>. Si le Québec se transforme autour des personnages de la série, ceux-ci, en ne suivant pas la mode, finissent par prendre une apparence caricaturale. Cela a deux objectifs, qui sont de pouvoir rire de ces changements (ou du manque de changements à l'intérieur de la bande dessinée), mais également de créer une bande dessinée favorisant l'efficacité de la narration.



Image 17.1 : Extrait, (juillet 1944), p. 59.



Image 17.2 ; Extrait, (février 1984), p. 106

<sup>141</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 1-2.

<sup>142</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 67e année, [s.n.], Le bulletin des agriculteurs, avril 1984, p. 93.

<sup>143</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 3, Le bulletin des agriculteurs, mars 1994, p. 67. ; Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 2, Le bulletin des agriculteurs, février 2002, p. 71.

Dans notre échantillon d'*Onésime*, on a retrouvé peu d'erreurs de posture anatomique ou d'expression physique ou faciale. Dans certains cas, comme dans la planche de novembre 1943 (Image 11, ligne 3, case 2)<sup>144</sup>, on peut y voir une position ou



Image 17.3 : Extrait, (mars 1994), p. 67.

mouvement qui peut sembler étrange ou invraisemblable, mais rien qui puisse nuire à la lecture de la planche. De manière générale, nous avons même constaté que les choix de postures des personnages sont crédibles, bien que caricaturaux, afin de renforcer la narration. Par exemple, dans la planche du *Bulletin* de juillet-août 1994 (Image 18), les deux protagonistes en voiture tentent d'éviter une courbe. Leurs expressions faciales respectives font comprendre au lecteur que la situation est potentiellement dangereuse,

d'autant plus qu'Onésime est au volant<sup>145</sup>. Chartier fait également le choix de nous les présenter dans une position crispée. Les lignes d'actions au-dessus de la main de Zénoïde (image 18, deuxième vignette) et autour d'Onésime, ajoutent au péril de la situation. Ainsi, de manière générale, l'expression et la gestuelle des personnages dans *Onésime* participent activement à la narration.



Image 18 : Extrait (juillet-août 1994), p. 56.

<sup>144</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 11, Le bulletin des agriculteurs, novembre 1943, p. 64.

<sup>145</sup> Les « talents » de conducteur d'Onésime est un gag qui revient à de nombreuses reprises.

\*\*\*

Comme nous avons pu le constater, Albert Chartier fusionne techniques et traditions du dessin commercial et de la bande dessinée. Son dessin mélangeant à la fois caricature et illustrations entre dans la tradition de la bande dessinée de son époque<sup>146</sup>. Bien qu'il puisse donner dans le dessin réaliste (Séraphin), Chartier va favoriser un trait plus rond, proche de la caricature pour *Onésime*, ce qui souligne le caractère humoristique de la série. Par le fait même, on peut voir des similarités graphiques avec la série *Timid Soul* de Harold Tucker Webster. Ce mélange démontre que l'influence de Chartier vient en partie de sa formation, mais qu'il n'est pas imperméable à la production de *comics strips* américaines. Il est donc, en quelque part, un tenant de la tradition graphique du médium. Il va lui aussi exercer une influence certaine. Son ouvrage va avoir un impact sur la production de bande dessinée au Québec, plus précisément sur la série de Michel Rabagliati, *Paul*.

Pour la narration, Chartier reste assez conservateur tout au long de la publication d'*Onésime*. La disposition des cases reste assez simple, encore une fois tenant de la présentation des *comics strips* de son époque, préférant l'efficacité du gag, tout en répondant aux contraintes de publication de l'époque. Ainsi, on retrouve principalement une utilisation « conventionnelle » et, parfois, rhétorique de la planche. Ce conservatisme est aussi valable pour les transitions entre les vignettes. On constate donc peu de changements sur la narration à travers les époques, et ce, même durant des périodes de transformations dans le monde de la bande dessinée. Le souci d'efficacité reste un objectif de l'auteur tout au long de la série.

On retrouve davantage de changement dans le style graphique de la bande. En près de 60 ans de publication, on peut voir le coup de crayon se transformer : la ligne courbe prend de plus en plus d'importance et vient définir l'apparence des personnages de la série,

---

<sup>146</sup> Robinson aborde le mélange de la structure classique, datant du début du siècle, et le raffinement qui vient dans les années 1950. Voir Jerry Robinson, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee. Dark Horse books. 2011. P. 241. Dans le cas de Chartier, il se trouve entre deux périodes, comme beaucoup d'autres de son époque.

au point où certains observateurs viennent à qualifier son dessin de « style chic », dans la lignée de William Steig et Chas Addams, des artistes du *New Yorker*. Dans la même optique, la transformation de l'apparence des personnages va dépasser le coup de crayon. On peut constater, avec les années, des changements du côté vestimentaire. Les moments les plus apparents sont les planches se déroulant à la plage. En effet, on peut voir les maillots de bain changer au fil des décennies, bien que ces changements aient leur limite. Dans tous les cas, Chartier a recours à la caricature et aux stéréotypes dans la conception de ses personnages afin de créer des repères graphiques pour le lecteur et ainsi, faciliter la lecture.

En ce sens, nous pouvons affirmer hors de tout doute que la conception des planches, les types de cases, le graphisme de la série et les personnages-acteurs participent activement à la narration dans *Onésime* en favorisant une efficacité du gag. Pouvons-nous en dire autant du texte et des phylactères ?

## CHAPITRE 3

### DU BRUIT ET DES PAROLES DANS *ONÉSIME*

La bulle et le texte sont les éléments qui retiennent le regard du lecteur sur la planche. Si certaines bandes dessinées sont « muettes », c'est-à-dire sans texte, ce n'est pas le cas d'*Onésime*, où l'on retrouve trois des composantes les plus pertinentes à étudier : l'onomatopée, les bulles et le texte et les expressions. Ils seront présentés dans cet ordre, car nous pensons que l'onomatopée et la bulle s'inscrivent également dans le graphisme et la mise en page. Cependant, leur rôle a plus à voir avec le texte qu'avec l'image. Approfondir ces trois éléments des planches d'*Onésime* vient compléter celle de la narration graphique, d'autant plus qu'une bonne partie des gags et des histoires de cette bande dessinée repose sur le texte lui-même.

#### 3.1 L'ONOMATOPEE : ENTRE DESSIN ET TEXTE

Selon nous, l'onomatopée prend une place particulière, pour ne pas dire unique, dans la planche. Contrairement aux dessins, bulles et textes, l'onomatopée n'est pas, bien souvent, au premier plan dans la narration. Elle vient plutôt soutenir tous les éléments narratifs principaux. Ce rôle de soutien touche à la fois la dimension graphique et la dimension textuelle de la planche : l'onomatopée prend place dans les deux registres, étant du texte dans le dessin et pouvant, dans certains cas, devenir lui-même un objet dessiné, un peu comme un graffiti sur un mur<sup>147</sup>. Contrairement au texte, elle présente un contenu

---

<sup>147</sup> Dans certains cas, la police utilisée pour les onomatopées lui donne plutôt l'allure de dessin. C'est un phénomène plus marginal dans la bande dessinée, même aujourd'hui. Pour exemple, voir: Grant Morrison, Frank Quitely & al. *Batman & Robin: Batman Reborn*, New York, Dc comics, 2010, p. 7 à 13.



davantage iconique selon Benoît Peeters<sup>148</sup>. De plus, l'onomatopée peut emprunter une grande variété de formes. Elle peut prendre un style, une place ou une police différente d'une bande dessinée à l'autre, mais aussi d'une case à l'autre. Scott McCloud affirme que l'onomatopée peut véhiculer différentes idées et émotions<sup>149</sup>. Elles peuvent aussi fournir des informations supplémentaires au lecteur, créer une ambiance (en reproduisant un son ou un bruit particulier) ou agrémenter la lecture. En ce sens, l'onomatopée contribue grandement à la narration et est donc digne d'intérêt pour l'étude de la bande dessinée.

Toutefois, on retrouve très peu d'information sur l'onomatopée dans les textes de théorisation. Si McCloud la souligne au passage dans *Understanding comics*<sup>150</sup>, Peeters et Groensteen n'y portent pas d'attention particulière. Cela est d'autant plus surprenant que sa nature « mixte » est spécifique à la bande dessinée<sup>151</sup>. Par « mixte », nous entendons qu'en variant de forme, couleur et grosseur, elle emprunte des caractéristiques de l'image, et ce, de manière plus importante que la majorité des textes intraphylactères. Mais également, l'onomatopée, en tant que forme d'écriture, peut prendre place dans la bulle tout comme le texte conventionnel.

Dans le cas d'*Onésime*, Albert Chartier utilise les onomatopées de plusieurs manières. On peut en retrouver certaines qui ont un rôle actif dans la narration, d'autres qui viennent ajouter à l'ambiance et, parfois, on n'en retrouve pas du tout dans une planche. Comme bien des bédéistes, Chartier en fait différents usages et s'avise de choisir leur emplacement en conséquence, profitant ainsi du statut « double » de l'onomatopée. Il n'est pas rare dans *Onésime* de la retrouver dans la case, comme à l'intérieur du phylactère (Image 19, rangée 2). Comme on peut s'en douter, son emplacement a une influence sur le message ou l'idée que l'onomatopée va porter. Lorsqu'elle se trouve à l'intérieur de la case, le sens qu'elle va transmettre relève principalement de sons d'objets ou de musique.

---

<sup>148</sup> <sup>148</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 143.

<sup>149</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 134.

<sup>150</sup> *Idem*.

<sup>151</sup> Certes, on peut rencontrer ce phénomène dans les arts plastiques contemporains. Dans les graffitis, comme nous venons de le voir, mais aussi dans certaines oeuvres d'écoles comme le Pop art et l'Art conceptuel. Mais ces manifestations restent tout à fait marginales, ce qui n'est pas dans le cas de la bande dessinée.



Image 19 : Planche d'Onésime, (juin 1984), p. 86.

Lorsqu'elle se trouve dans un phylactère, l'onomatopée va plutôt représenter un bruit fait par un personnage. Le choix de l'emplacement relève de la façon dont le bédéiste représente un son émis par ses personnages. En combinant les onomatopées externes et



internes aux phylactères, l'auteur parvient à enrichir les planches, à rendre plus crédibles les dialogues des personnages, mais aussi à donner du « rythme » aux gags. La planche de juin 1984 constitue un bon exemple (Image 19, rangée 2), de la manière dont Chartier s'y prend avec les onomatopées. Leur utilisation, qu'elle soit « essentielle » au récit ou ne servant qu'à l'embellir, est fréquente chez Chartier tout au long des années.

En plus d'enrichir le récit, l'onomatopée peut remplir d'autres fonctions, comme celle de renforcer le réseau de lecture. Dans *Onésime*, cette approche est fréquente. Thierry Groensteen affirme dans *Système de la bande dessinée* que la bulle, faisant partie de l'espace constitutif de la bande dessinée, est en fait un réseau qui permet de diriger le regard du lecteur dans la bulle et relève de la gestion de l'espace<sup>152</sup>. Pour cet auteur, les bulles et, selon nous, les onomatopées forment un ensemble textuel, qui bien que morcelé par des bulles, cases et pages, guide le regard du lecteur et lui permet de lire la bande dessinée. Il nomme cela « réseau », car l'ensemble des phylactères et onomatopées sont reliées. L'onomatopée participe à ce réseau, car elle appartient au texte, et donc à la bulle, comme au dessin. C'est d'autant plus vrai lorsque les onomatopées sont présentes dans le phylactère. Ce rapprochement avec le phylactère ne s'arrête pas là. Groensteen affirme que les bulles et leur enchaînement contribuent au rythme de lecture<sup>153</sup>. Nous pensons qu'avec ses affinités avec la bulle, l'onomatopée partage cette caractéristique. Encore une fois, pour un exemple, l'on peut se référer à la première case de l'image 19. D'abord, le regard du lecteur s'arrête sur l'encadré en haut à gauche, puis sur la bulle située en dessous pour enfin aboutir sur l'onomatopée à droite dans la case avant de se diriger vers la deuxième case. Nous devons également garder en tête la structure de base d'*Onésime* : une bande dessinée où toute l'histoire doit être contenue en une page. C'est pourquoi l'utilisation par Chartier des onomatopées doit obligatoirement porter attention à l'idée ou à l'information qu'elles véhiculent.

Si parfois l'onomatopée sert de complément d'information au texte à proprement parler, elle peut aussi devenir une composante essentielle à un gag ou à la trame narrative,

---

<sup>152</sup>Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 79.

<sup>153</sup> *Ibid*, p. 97.

aussi mince soit-elle. Néanmoins, aux fins de cette étude, nous avons regroupé les différentes utilisations en trois groupes : une onomatopée essentielle à la narration, une onomatopée en tant que complément narratif et l'absence d'onomatopée.

Lorsqu'une onomatopée permet au lecteur de mieux comprendre une action essentielle au dénouement ou à la chute du gag, ou qu'elle permet de mieux saisir un gag en milieu de planche, nous considérons celle-ci comme étant « essentielle », car elle participe de manière active au récit. La planche d'octobre 1954 donne un bon exemple (Image 20). Dans cette planche, l'action tourne autour d'une partie de chasse aux canards mettant en scène Onésime et sa nièce. Dans deux cas, des cases entières sont remplies par des onomatopées dans la seconde case du deuxième rang et la première case du troisième rang (Bang !) <sup>154</sup>. L'utilisation de l'onomatopée participe activement au récit. Il en découle



Image 20 : On constate ici que l'onomatopée occupe à elle seule une case et participe activement à la construction du gag. Extrait, (Octobre 1954), p. 90.

deux conséquences sur la lecture. La première est de briser le récit et donner ainsi de

<sup>154</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 8, Le bulletin des agriculteurs, octobre 1954, p. 90

l'importance à l'action qui vient de se produire. La seconde permet de rendre sur la planche le son produit par les coups de fusil qui vient déchirer le calme de la nature. Les gags sur la chasse étant particulièrement récurrents, on retrouve cette utilisation à plusieurs reprises durant toutes les années de publication<sup>155</sup>. Cependant, l'utilisation d'onomatopées « essentielles » ne se limite pas à ce type de planche. Dans tout notre échantillon, quelques planches présentent des gags relativement différents. De manière générale, le gag repose sur des scènes d'action de toute sorte : accident, explosion, tirs de fusil, bombe, etc.<sup>156</sup> Dans tous les cas, elles participent activement à la construction du sens pour le lecteur et sont vectrices d'idées que le dessin ne parvient pas nécessairement à bien rendre.

Puis, vient l'onomatopée qui n'est pas nécessaire à la narration. Le bédéiste peut choisir d'ajouter cette composante afin d'enrichir la lecture. Que ce soit pour ajouter de la vraisemblance, souligner un détail, un mouvement, combler un vide ou encore ajouter de l'information sur ce que ressent un personnage, l'onomatopée va dans ce cas être en complément à la narration. Il arrive que le créateur d'*Onésime* agrmente les cases de ces onomatopées. On peut voir une utilisation typique dans la première vignette de la troisième rangée de l'image 14. Dans ce cas-ci, l'ajout des « ha-ha-ha », « hi-hi-hi » et « ho-ho-ho » vient enrichir l'ambiance de la scène présentée au lecteur. Et comme dans la majorité des bandes dessinées, il n'est pas rare de rencontrer ce genre d'onomatopée<sup>157</sup>. Selon Scott McCloud, l'utilisation de ce type d'onomatopées vient souligner les émotions qui se dégagent du dessin<sup>158</sup>. En plus de guider le regard du lecteur, elle ne surcharge pas la vignette d'informations. Ces deux caractéristiques sont, de manière générale, présentes

---

<sup>155</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 47e année, no 8, Le bulletin des agriculteurs, octobre 1964, p. 68.

<sup>156</sup> Voir Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1974), p. 50. ; Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1984), p. 86. ; Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1984), p. 82. ; Albert Chartier « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1984), p. 72. ; Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 12, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1994), p. 59.

<sup>157</sup> Pour différents exemples, se référer aux planches suivantes : Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 1944), p. 55. ; « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 8, la compagnie de publicité rurale, (août 1944), p. 59 ; « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 56, no 12, la compagnie de publicité rurale, (février 1974), p. 72.

<sup>158</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 135.

dans la majorité des utilisations d'onomatopées par Albert Chartier, mais c'est par leur rôle dans la construction des gags que l'on peut les différencier. En ce sens, si elle ajoute au récit, la place de ce type d'onomatopées dans *Onésime* relève plutôt de l'esthétisme, autant du point de vue graphique que langagier, car ce qui la caractérise est bien sa nature « optionnelle ».

Pour différentes raisons qui relèvent du « cas par cas », on ne retrouve pas d'onomatopée dans certaines planches. C'est le cas de la planche de mai 1954 ou encore de février 1964<sup>159</sup>. Il s'agit de planches où le gag est en grande partie relié à une très mauvaise météo. Pour y arriver, le bédéiste représente dans la planche la tempête en arrière-plan (forte pluie et tempête hivernale), frôlant la saturation graphique. De plus, dans les deux cas, le gag n'est pas en lien avec un accident, comme c'est fréquemment le cas dans cette série. Si, parfois, l'utilisation d'onomatopées pouvait contribuer à véhiculer une idée ou une émotion, dans le cas présent Chartier privilégie la facilité de lecture. S'il surcharge une planche de textes, dessins et onomatopée, la lecture va en être alourdie, voire surchargée d'informations. L'ajout d'onomatopées dans les planches de mai 1954 et février 1964 n'aurait fait que répéter l'information fournie par les images. Le lecteur comprend déjà l'importance des tempêtes sans avoir recours à l'onomatopée, car elle n'apporterait pas plus d'information nécessaire à comprendre le gag. Par conséquent, cette constatation porte à penser que pour Albert Chartier, l'utilisation de l'onomatopée dans *Onésime* n'est pas systématique et que si elle participe à la narration, elle ne doit pas y nuire ou être redondante.

On retrouve une dernière caractéristique à l'onomatopée qui permet, entre autres, de véhiculer une idée. Il s'agit de la police d'écriture ou de sa forme. Comme nous avons vu précédemment, certains bédéistes donnent des formes fantaisistes à leurs onomatopées, ce qui range celles-ci davantage dans le domaine graphique que des mots. Ce n'est pas le cas de Chartier, bien que l'on retrouve une forme de variation du lettrage des onomatopées selon l'effet recherché. L'image 21 donne deux onomatopées représentant deux types de

---

<sup>159</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 37e année, no 3, Le bulletin des agriculteurs, mai 1954, p. 93. ; <sup>159</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, 46e année, no 12, Le bulletin des agriculteurs, février 1964, p. 63.

son. Celui de la case 1, un son plutôt sourd, a un lettrage plus ouvragé, mais blanc, alors que celle de la case 2 prend une forme de caractère « gras » totalement noire et représente un son fort et marqué. Il peut aussi arriver que Chartier trace une même onomatopée de manière différente pour que le lecteur puisse différencier de quel personnage elle provient (Image 13). Dans tous les cas, les différentes présentations servent, encore une fois, le gag. Dans la majorité des cas de notre échantillon, le souci donné à la lisibilité des planches par le bédéiste de Saint-Jean-de-Matha est une caractéristique qui se démarque dans notre analyse et le type de police employé pour les onomatopées ne fait pas exception.

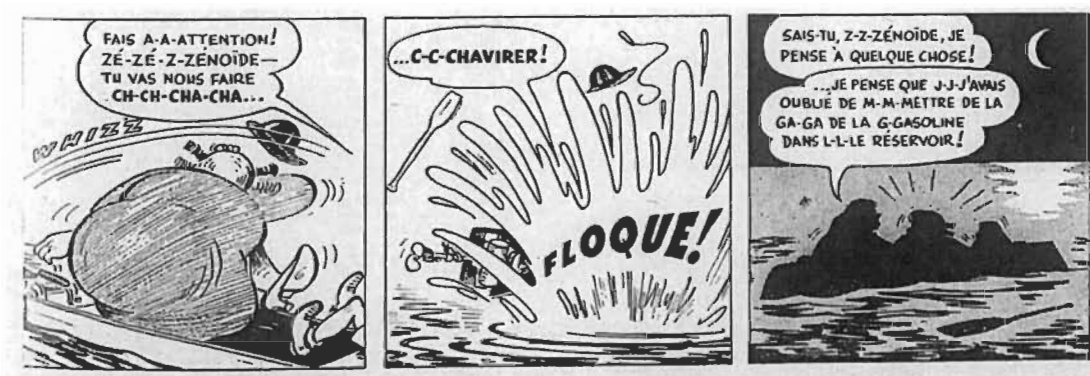


Image 21 : La police des caractères varie entre la case 1 et la case 2. Extrait (août 1944), p. 59.

Bien que l'onomatopée ne soit pas l'outil narratif le plus employé par Albert Chartier, il reste que sa présence dans les planches d'Onésime n'est pas sans raison. Leur emplacement, mais aussi les idées ou messages qu'elles véhiculent vont tous vers une seule fin et c'est celle de la lisibilité de la planche. Pour Albert Chartier, l'onomatopée est une composante du texte et fait partie, à sa manière, du réseau de bulles qui parsèment les planches.

### 3.2 UN CADRE DANS UN CADRE : LE PHYLECTÈRE

Le phylactère ou la bulle fait partie des principaux codes de la bande dessinée moderne, voire la plus exploitée et agit en tant que métaphore de la parole<sup>160</sup>. Elle peut varier en forme ou en couleur, au bon plaisir de l'auteur ou de la situation présentée. Il s'agit d'un des moyens les plus efficaces pour mettre sur papier les dialogues ou toute autre forme de narration langagière dans la bande dessinée. En plus d'établir, comme nous avons vu, un réseau avec les onomatopées pour diriger la lecture, le phylactère se détache de la vignette par sa blancheur insérée dans un autre cadre<sup>161</sup>. Ainsi, son emplacement dans les cases peut avoir un impact positif ou négatif sur la lecture de la bande dessinée. L'auteur peut également jouer avec le positionnement du texte dans les phylactères afin de modifier le rythme de la lecture ou même changer le sens d'une phrase. Son rôle est par conséquent plus complexe que l'on peut croire à première vue.

Le cas d'*Onésime* n'est pas différent de toute bande dessinée conventionnelle qui fait usage du phylactère. Comme dans bien des cas, Albert Chartier va faire varier la forme et la taille des bulles pour servir ses différents gags et récits des aventures du quotidien d'Onésime. À l'instar des onomatopées, les phylactères peuvent suggérer des informations au lecteur en plus du texte qu'ils contiennent. Une mauvaise utilisation peut avoir une influence négative sur la lecture d'une planche ou d'une case. Le phylactère peut participer, comme nous le savons, au rythme de la lecture, mais aussi servir de ponctuation. De surcroît, le rythme créé par la bulle se superpose à celui des vignettes<sup>162</sup>. Toutes ces composantes techniques du phylactère se retrouvent dans *Onésime* et approfondir l'utilisation faite par Chartier nous permet, encore une fois, de mieux comprendre cet objet culturel populaire du Québec rural pendant plus d'un demi-siècle.

Dans la majorité des cas, lorsque l'on retrouve des phylactères dans une bande dessinée, ils forment un réseau. Nous reprenons ici le concept de Groensteen. Il peut

<sup>160</sup> McCloud rapporte que pour Will Eisner, le phylactère est une « formule désespérée » d'expression visuelle du langage. Voir : Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 128-129 et 134.

<sup>161</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 82-85.

<sup>162</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 82-85.



cependant arriver, dans certains cas, que l'emplacement des bulles puisse nuire à la lecture des dessins dans la vignette ou bien même au réseau lui-même. Dans les deux cas, c'est non seulement l'expérience de lecture qui est affectée, mais également le rythme qui est interrompu, car le lecteur doit recommencer ou revenir en arrière afin d'en comprendre le sens. Aucun bédéiste n'est à l'abri d'une utilisation malhabile de la bulle, chacun ayant leurs forces et leurs faiblesses.

Il est intéressant d'étudier l'utilisation du réseau de bulles dans la série *Onésime*, car, dans la plupart des planches, les phylactères jouent un rôle capital dans la compréhension des gags. En d'autres mots, nous nous intéresserons à la place des réseaux de phylactères comme guide pour leur lecteur. En outre, nous porterons notre attention à la capacité d'Albert Chartier d'organiser ses réseaux de phylactères et leur impact sur la lecture de l'image. Toutefois, avant d'aborder la question des réseaux, il nous semble important de discuter des différentes utilisations des phylactères et les contributions aux récits d'*Onésime* que ces variantes apportent.

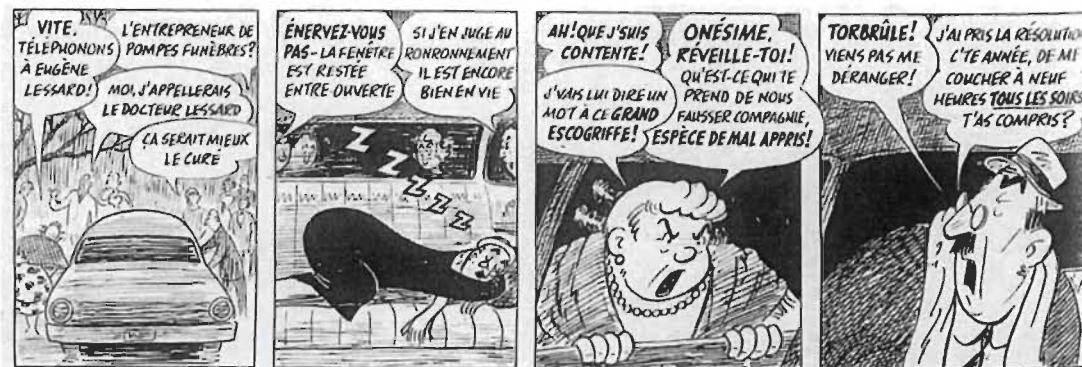


Image 22 : Exemple de phylactère « elliptique » débordant de la vignette (3). Extrait, (janvier 1964), p. 50.

D'entrée de jeu, la majorité des phylactères dans la série d'Albert Chartier prennent la forme que Groensteen décrit comme « elliptique » d'une grosseur assez stable<sup>163</sup>. Il s'agit d'un format relativement classique. Cependant, nous avons pu dénoter quelques particularités ou tendances entre les phylactères et le cadre des vignettes. Le type de bulle

<sup>163</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 82-85.

le plus commun dans notre échantillon est de type « elliptique » et est en contact avec le cadre<sup>164</sup>. En fait, on peut les retrouver dans toutes les planches étudiées et est réservé principalement pour les dialogues. Le deuxième type le plus commun est aussi « elliptique », mais sans contact avec le cadre et a aussi pour fonction principale le dialogue. À eux deux, ils forment le corps principal des réseaux de phylactères. Il peut arriver parfois de retrouver des bulles « elliptiques » débordant de la vignette (Image 22). Moins fréquentes, elles relèvent d'un choix narratif de la part du bédéiste. Dans le cas de l'image 22, on retrouve un grand nombre de bulles, ainsi que beaucoup d'informations à l'intérieur. L'espace à l'intérieur de la case se trouve insuffisant. Il est donc préférable de déborder de la vignette que d'empiéter sur l'espace d'un personnage. C'est d'autant plus important lorsqu'il est le personnage qui « parle »<sup>165</sup>. Ce débordement a un autre effet sur la narration et sur le gag. La bulle débordante de la case est de Zénoïde, le niveau de sa voix était tel qu'elle a réveillé son mari. En ce sens, la clarté de la narration a encore une fois préséance sur la dimension esthétique (en autant qu'une bulle débordant de la vignette puisse avoir une incidence sur cela). Donc, en plus d'être efficace, cette disposition vient renforcer la narration et créer un effet. Pour cette raison, il s'agit d'un exemple intéressant de la relation entre la vignette et la bulle, car elle démontre bien ce qui est plus pertinent pour Chartier dans l'élaboration d'une planche : l'efficacité de la lecture.

Les planches d'Onésime ne contiennent pas uniquement des bulles de forme « elliptique ». On en retrouve qui ont des formes irrégulières<sup>166</sup>. On peut penser, par exemple, à des bulles en forme de nuage pour représenter ce qu'un personnage pense (Image 11, ligne 3). D'autres phylactères servent à signifier au lecteur que le personnage, par exemple, crie<sup>167</sup>. On rencontre aussi de brefs récitatifs, qui servent essentiellement à situer le lecteur dans le temps<sup>168</sup>. Dans tous les cas à l'exception des récitatifs, ces

<sup>164</sup> Pour un exemple, voir les images précédentes, comme l'annexe 22, ligne 3, case 1, ou n'importe quelle planche du corpus.

<sup>165</sup> Il s'agit d'une situation qui n'est pas exclusive à cette planche.

<sup>166</sup> Nous tenons à préciser que par irrégulière, nous voulons n'inclure pas les phylactères « elliptiques » irrégulières, mais bien des bulles arborant d'autres formes distinctives.

<sup>167</sup> Albert Chartier. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 2002), p. 71., qui est une reprise. Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mars 1994), p. 67.

<sup>168</sup> Exemple : Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 66, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1984), p. 54.

phylactères irréguliers ne sont pas un outil narratif fréquemment utilisé par Albert Chartier dans les aventures d'*Onésime*, le bédéiste favorisant « l'elliptique ».

Les phylactères vont subir quelques modifications au fil des années. La première modification est à propos de la forme. Dans les premières décennies, Albert Chartier module la forme des bulles pour épouser le texte, afin, nous le supposons, d'avoir le moins d'espace perdu. On remarque cette tendance avec les bulles contenant un long texte. L'extrait de l'image 22, datée de janvier 1964, présente cette caractéristique. Les phylactères de cette planche épousent la forme du texte et n'ont donc pas une forme régulière à proprement parler. On peut cependant remarquer que cela tend déjà à changer pour les phylactères plus petits. Ceux-ci vont commencer à prendre une forme plus standard, qui ne suit pas celle du texte, soit une forme arrondie, que l'on retrouve fréquemment dans la bande dessinée. Ce changement de forme est plus marqué dans les planches de 1974<sup>169</sup>. Il ne semble pas que cette différence dans la forme démontre un changement dans la narration, mais qu'il relève plutôt d'une nouvelle esthétique. Les planches de 1974 jusqu'à 2002 ont une apparence qui semble plus soignée. Si nous remarquons ce changement en 1974, il se peut que le changement s'opère entre 1964 et 1974, notre échantillon ne nous permettant pas d'avoir l'information avec précision. La seconde modification du phylactère concerne davantage la dimension narrative. Il est plus fréquent de rencontrer des bulles débordant du cadre dans les planches de 1994 et 2002 qu'auparavant. Il semble que le choix s'opère afin d'aérer les vignettes lorsque l'on rencontre plusieurs ou d'imposants phylactères. Dans quelque cas, Chartier utilise cette variante pour obtenir un effet (Image 18). Néanmoins, ce changement n'apporte que dans peu de cas de rehaussement à la narration ; il est davantage une subtilité qui démontre un changement dans la construction des planches.

Le réseau de phylactères doit guider le regard du lecteur afin de le faire progresser dans la planche. Pour y arriver, le bédéiste doit réfléchir afin de disposer convenablement

---

<sup>169</sup> Pour exemple, pour petit phylactère : Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 66, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1984), p. 54. Pour gros phylactère, voir Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 57, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1974), p. 68.

les bulles pour faire cheminer le regard, mais aussi pour faire comprendre rapidement qui a dit quoi. Le bédéiste doit faire un choix consciencieux de l'emplacement des phylactères pour ne pas nuire à la lecture. C'est d'autant plus vrai qu'Albert Chartier, comme nous le savons, recherche avant tout à faciliter la lecture des planches.

La construction des réseaux de bulles dans la série est soumise à un facteur déterminant de la série et il s'agit du format de publication. Le format « un gag, une planche » imposé à la série ne permet pas des dialogues ou des situations particulièrement compliquées. Par le fait même, l'élaboration d'un réseau de phylactères reste relativement simple à concevoir. En règle générale, on ne retrouve pas d'erreur importante pouvant nuire à la lecture dans les planches d'*Onésime*. Par erreur, nous entendons le mauvais emplacement d'une bulle venant couper un personnage significatif dans la vignette, mais aussi une confusion dans l'attribution des dialogues ou une pointe de phylactère orientée vaguement vers plus d'un personnage dans la même vignette. Cela peut également être une mauvaise succession de bulles dans un dialogue entre deux ou plusieurs personnages. Comme l'on peut s'en douter, on retrouve divers accros narratifs dans les quelque 58 ans de publication, mais ils restent relativement marginaux. Les aborder va nous permettre de mieux cerner les choix narratifs d'Albert Chartier et ainsi mieux comprendre la popularité de cette bande dessinée à feuilleton.

D'entrée de jeu, il faut régler la question des bulles obstruant un personnage ou un élément narratif important. De ce que nous avons pu voir, nous n'avons pas rencontré ce genre d'erreur ou quelque chose s'en rapprochant. Il faut comprendre que ce genre d'erreur est plutôt rare étant donné qu'il s'agit d'une règle élémentaire et, avec l'attention donnée par Chartier pour présenter des planches les plus claires et simples à lire, cela n'est pas surprenant.

Généralement, le bédéiste québécois favorise une construction de planches et de vignettes relativement simples et cela vaut aussi pour le réseau de phylactères. Or, dans certaines situations, des contraintes peuvent amener un peu de confusion dans une

vignette. C'est le cas par exemple de la vignette titre de la planche d'août 1964<sup>170</sup>. La contrainte apportée par le titre, ainsi que l'angle de vue peuvent porter à confusion pour le lecteur, la convention voulant que la première bulle à lire étant la plus haute. Cette situation dans la première case se présente aussi dans les planches de novembre et de décembre 1964<sup>171</sup>. On retrouve une situation similaire en septembre 1994, mais cette fois-ci, Chartier inverse les dialogues afin de rendre la lecture plus logique et moins confuse<sup>172</sup>. S'il s'agit d'un cas très rare, on peut constater que la place du titre dans la vignette peut avoir un impact sur la narration. En aucune manière cela ne nuit à la lecture ou au rythme de lecture étant donné son emplacement dans le gag.

L'utilisation des récitatifs dans *Onésime* n'est pas rare et leur présence sert essentiellement à expliquer les changements rapides dans le temps. Leur utilisation est restreinte, mais néanmoins importante pour la compréhension du lecteur. Dans ce genre d'utilisation, on retrouve les récitatifs du côté gauche, en haut, d'une vignette afin que ce soit le premier élément du réseau que le lecteur rencontre pour qu'il continue avec les phylactères ou autres éléments du réseau. Dès la première planche d'*Onésime*, ce n'est pas l'habitude que prend Chartier. Dans un grand nombre de cas, lorsque l'on retrouve un récitatif, il est situé au bas gauche de la case (Image 23, rangée 3). La décision de l'emplacement relève selon Groensteen de la gestion de l'espace<sup>173</sup>. Pour reprendre le cas de la planche de l'image 23, troisième vignette de la rangée trois, l'auteur a dû faire un choix. Si le récitatif prend peu d'espace au bas gauche, ce n'est pas aussi vrai en haut, qui est déjà chargé de deux phylactères assez remplis. Cela est moins vrai pour la vignette quatre. Dans un cas comme dans l'autre, l'auteur a dû prendre une décision étant donné la situation. Ainsi, le bédéiste préfère mettre de l'avant une case moins chargée afin de donner une expérience de lecture plus rapide. Ce faisant, il délaisse momentanément la

---

<sup>170</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 47, no 6, la compagnie de publicité rurale, (août 1964), p. 56.

<sup>171</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 47, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1964), p. 54. ; Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 47, no 10, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1964), p. 40.

<sup>172</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 77, no 9, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1994), p.55.

<sup>173</sup> Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris. PUF. 1999. p. 79.

logique de son réseau de phylactères. Un autre élément de l'exemple abonde en ce sens. Dans la vignette trois de la troisième rangée de l'image 23, le cadrage est beaucoup plus reculé que dans les autres vignettes de la ligne afin, semble-t-il, d'aérer une case autrement fort chargée en éléments. Ce raisonnement s'applique dans plusieurs autres planches présentant un ou des récitatifs<sup>174</sup>, alors que quelques autres planches, au début de la série, présentent un récitatif au bas sans raison apparente<sup>175</sup>. Nous ne sommes pas en mesure de trouver une explication à ces planches, la place des récitatifs n'étant pas un sujet particulièrement important dans tout type d'entrevue, d'autant plus que l'impact sur la lisibilité est mineur. D'un point de vue théorique cependant, il s'agit d'un élément intéressant à souligner dans les mécanismes récurrents de la narration dans *Onésime*.

---

<sup>174</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 39, no 11, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1943), p.64.; Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 5, la compagnie de publicité rurale, (mai 1944), p. 67 ; Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 9, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1944), p. 65.; Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 37, no 5, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1954), p. 52.

<sup>175</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mars 1944), p. 59.; Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 4, la compagnie de publicité rurale, (avril 1944), p. 67.





Image 23 : Planche d'Onésime. (Avril 1954), p. 96.

### 3.3 « TORPINOUCHE ! », « TORBRÛLE ! » : LES TEXTES, LES PARTICULARITÉS DU VOCABULAIRE ET SES TRANSFORMATIONS

Après avoir vu la bulle et son réseau, l'analyse des textes et expressions n'est que la suite logique. Il s'agit de la raison réelle de l'intérêt des lecteurs pour les phylactères, même que pour certains, le principal intérêt de la bande dessinée est le texte et le scénario, comme au cinéma<sup>176</sup>. Un grand nombre d'ouvrages, dont plusieurs que nous avons consultés, s'intéresse principalement à cette dimension du neuvième art.

Déjà, nous avons pu voir que les études d'André Carpentier et de Jacinthe Boisvert ont traité du gag dans *Onésime*. Dans les pages qui suivent, il sera question du vocabulaire utilisé par Albert Chartier tout au long de la série, soit le registre utilisé, les expressions et patois, mais aussi ce qu'ils disent aux lecteurs à propos des personnages. Est-ce que le texte vient en supplément aux éléments graphiques ou bien lui fait-il écho ? Pour répondre à cette question, nous explorerons les informations que les bulles véhiculent à travers les planches et le rôle du texte dans la construction du gag.

Il est indéniable qu'Albert Chartier est influencé par les « *comic strips* » américains lorsqu'il invente *Onésime*. Il va toutefois chercher à inclure des éléments qui vont faire en sorte de distinguer sa série des séries américaines, de lui donner une identité à part : « [...] Évidemment, j'ai voulu faire quelque chose de nouveau qui ne sente ni l'américain, ni l'europpéen.<sup>177</sup> ». Cette singularité passe, selon nous, à travers les contextes des histoires, mais principalement avec le vocabulaire et les expressions des personnages dans les planches.

En couvrant près de soixante ans du XXe siècle, *Onésime* traverse plusieurs tendances dans l'expression du français parlé au Québec. Or, Albert Chartier semble faire

<sup>176</sup> Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*. [s.l.]. Champs. Flammarion. 2e édition. 2003. P. 60-61.

<sup>177</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p.64.

fi de ces tendances et opte pour une autre solution dès 1943 et avec très peu de modifications à travers les décennies. Ce faisant, il n'obéit pas à la mode américaine d'emprunter au « slang », soit le langage parlé<sup>178</sup>. Le registre de langue présent dans *Onésime* n'est pas un français populaire ou joul, mais un français relativement soigné. Chartier affirme en 1985, lors du Premier Colloque de bande dessinée de Montréal, que le niveau de vocabulaire ne lui a pas été imposé, mais qu'il résulte d'un choix : « C'est moi qui y ai pensé. J'aurais pu le faire parler « joul », mais je n'ai pas osé ; il s'agissait plutôt d'un « bon français », pour l'habitant, le cultivateur.<sup>179</sup> ». Puis, dans son entrevue avec Jacinthe Boisvert, il y va comme suit : « J'utilise un langage courant, ça ne sert à rien d'avoir un français trop recherché, je ne m'adresse pas à un *grand Duc*.<sup>180</sup> ». À la lecture d'*Onésime*, on réalise rapidement que le français utilisé n'est pas la langue parlée dans le Québec rural du milieu du XXe siècle et que celui-ci change peu et que, si la langue n'est pas « trop recherchée », elle n'est pas non plus « typique », pour reprendre la caractéristique souvent donnée à *Onésime*. Nous pouvons constater que l'on retrouve un minimum de correction grammaticale dans cette série, et ce, même s'il n'emploie pas un français « recherché ».

Toutefois, il serait un peu fort de parler de langage châtié à proprement parler. Dès la troisième planche, celle de janvier 1944<sup>181</sup>, nous retrouvons des raccourcis grammaticaux. De plus, l'utilisation de raccourcis variera d'un personnage à l'autre et selon les circonstances. Par exemple, dans la planche de juin 1944, le langage est particulièrement soigné dans un contexte qui peut le demander. En effet, Zénoïde reçoit des amies, toutes bien vêtues<sup>182</sup>. Dans les premières planches, nous sommes davantage en présence d'un français normatif et qui ne représente pas le français parlé de l'époque. Avec les années, cela tend à changer.

<sup>178</sup> On peut penser à *Terry and the pirates* ou encore *Pogo* qui use du langage populaire, ce que l'on peut constater à la lecture des strips respectifs.

<sup>179</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 66.

<sup>180</sup> Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier: Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 170.

<sup>181</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 1, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1944), p. 47.

<sup>182</sup> *Idem*, no 6, (juin 1944), p. 67.

Dix ans plus tard, en 1954, on remarque déjà un changement. On constate un plus grand nombre de raccourcis grammaticaux, comme la contraction, dans un nombre plus grand de planches. En avril 1954, dans un contexte plus intime, Zénoïde va faire un grand usage de contractions (Image 23, rangée 2). On voit aussi apparaître l'utilisation d'anglicismes, « *main pipe* » faite par Zénoïde. On retrouve ce registre de vocabulaire en novembre 1954 et, plus simplement, en décembre de la même année<sup>183</sup>. Cependant, comme on peut voir, ce n'est pas la « norme » dans les planches. La correction linguistique reste toujours présente, comme le démontrent les planches de juin, septembre et octobre de 1954<sup>184</sup>. Les planches de cette année-là ne sont pas très différentes de ce qui va suivre. En 1974, on dénombre plus de la moitié des planches ayant un niveau de langage relativement corrigé<sup>185</sup>. Si cette manière de s'exprimer convenait au contexte des histoires dans les planches de novembre et décembre, ce n'est pas nécessairement le cas dans les autres planches de la même année. Ce constat reste valable pour les années suivantes de notre corpus.

De tous les cas, le registre de français utilisé reste bon, comme l'a affirmé Chartier en 1985, mais on retrouve des exceptions. La planche d'avril 1974 a une particularité. Il s'agit d'un gag mettant en scène un cambrioleur. Si dans les gags similaires précédents le voleur avait un bon niveau de langue qui ne différait pas des protagonistes, ce n'est pas le cas de la page d'avril, où celui-ci présente un registre plutôt pauvre, voire stéréotypé<sup>186</sup>. Le français populaire de Chartier est donc tout de même châtié et éloigné, comme il

---

<sup>183</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 37, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1954), p. 92. ; Idem, no 10, (décembre 1954), p. 52.

<sup>184</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 37, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1954), p. 84. ; Idem, no 7, (septembre 1954), p. 80. ; Idem, no 8, (octobre 1954), p. 90

<sup>185</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 57, no 1, la compagnie de publicité rurale, (mars 1974), p. 78. ; Idem, no 4, (juin 1974), p. 50. ; Idem, no 5, (juillet 1974), p. 50. ; Idem, no 6, (août 1974), p.48. ; Idem, no 8, (octobre 1974), p. 86. ; Idem, no 9 (novembre 1974), p. 84. ; Idem, no 10, (décembre 1974), p. 38.

<sup>186</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 57, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1974), p. 68.

l'affirme, du joul<sup>187</sup>. Le contexte des planches a visiblement une incidence sur le niveau de langue utilisé dans certains cas et ce n'est pas la seule influence.

Le registre de langue, bien que soigné, permet à Onésime de se démarquer des bandes dessinées franco-belges. C'est avec l'utilisation des expressions, souvent campagnardes. « Torbrûle ! » ou « Torpinouche ! », sont les deux plus utilisées. Ces expressions viennent presque ponctuer la lecture des phylactères. « Torbrûle ! », le patois d'Onésime, apparaît dès novembre 1943 (Image 13)<sup>188</sup>. Ces patois vont être présents durant toute la série et feront office de « sacres », ceux-ci étant proscrits pour cette série grand public. Tout un registre est utilisé, jusqu'aux « symboles » afin de les éviter : « Torvis »<sup>189</sup>, « cré bateau ! »<sup>190</sup>, « Bonyenne ! »<sup>191</sup> sont tous des alternatives que l'on retrouve avec une certaine fréquence dans la série. Certains, comme « Torvis », sont moins présents au fil des épisodes. Malgré tout, la fréquence d'utilisation fait de ces expressions une marque de la série. Michel Rabagliati y fait d'ailleurs référence dans *Paul à la pêche*<sup>192</sup>. Toutefois, ces patois, bien que comiques, sont devenus un peu vieillots avec le temps. Il s'agit en quelque sorte de témoins de la longévité de la série tout en la distinguant. En pigeant dans les registres d'expressions des gens de la province, Albert Chartier a pu conférer une touche d'unicité à son œuvre. Cette marque, ajoutée aux contextes des gags, permet au lecteur de se reconnaître dans les mésaventures d'Onésime.

Le contenu que l'on retrouve à l'intérieur des phylactères réguliers d'une bande dessinée contient, dans la plupart des cas, des dialogues ou échanges entre les personnages. Les récitatifs ou les bulles prenant la forme de nuages, quant à eux, vont davantage présenter un monologue introspectif ou, dans le cas des récitatifs, un narrateur.

<sup>187</sup> Jacques Samson. « Rencontre avec Albert Chartier », dans *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la dir de Samson et Carpentier. Montréal, Analogon, 1986, p. 66.

<sup>188</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 11, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1943), p.64.

<sup>189</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 1944), p. 55. ; Idem, no 3, (mars 1944), p. 59.

<sup>190</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1974), p. 94.

<sup>191</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 66, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1984), p. 54.

<sup>192</sup> Michel Rabagliati. *Paul à la pêche*, Montréal, La Pastèque, 2006, p. 32.



Dans le cas nous concernant, on ne retrouve pas de récitatif de ce genre ; seulement, dans quelques rares occasions, des bulles introspectives. Or, les phylactères sous toutes les formes transmettent de l'information au lecteur afin d'enrichir l'émotion qui est dégagée par le dessin<sup>193</sup>. Il arrive que le contenu des bulles et de la vignette soit complémentaire ou similaire, c'est-à-dire qu'ils se répètent sans apporter plus de précision. Ce genre de texte semble plus rare de nos jours, les créateurs laissant exprimer les dessins. Cela démontre l'étroitesse de la relation entre l'écrit et l'image dans la bande dessinée. Dans *Understanding comics*, McCloud ressort sept combinaisons texte\image<sup>194</sup>. Certaines combinaisons relèvent de l'expérimentation et ne concernent pas réellement une série humoristique pour le grand public. Nous en avons ressorti quatre types qui concernent davantage ce que l'on retrouve dans *Onésime* : « duo specific » (les deux ont le même message), « picture specific » (le mot ajoute peu à l'image), « additive » (l'un ajoute à l'autre) et « interdépendant » (les deux vont main dans la main). Ces quatre combinaisons vont nous permettre de mieux comprendre l'utilisation du texte par Chartier, bien que cela varie d'une planche à l'autre. Il faut prendre en compte que ces combinaisons ne sont pas exclusives à une planche, mais que celle-ci peut présenter différentes combinaisons au besoin, bien qu'une certaine tendance puisse se dégager.

Répetons-le, le souci d'efficacité transparait dans le choix de relations entre l'image et le texte dans *Onésime*. S'il n'aborde pas directement le sujet en entrevue, cela transparait dans la lecture. Pour arriver à cette efficacité de communication, le bédéiste adapte la relation entre le texte et l'image selon le gag. Ainsi, s'il est davantage visuel, le choix de textes peut ajouter peu à l'image (picture specific) ou tout simplement répéter le contenu de la vignette (duo specific). Entre les deux, la ligne est mince, car bien des fois les informations apportées dans « picture specific » ne sont pas particulièrement essentielles, surtout dans un gag en une planche. C'est le cas de la planche d'avril 1944, où le contenu des phylactères n'ajoute que peu d'informations au gag. Cet exemple, parmi tant d'autres, permet de présenter clairement au lecteur le propos du bédéiste et permet au lecteur de

---

<sup>193</sup> Scott McCloud, *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, p. 135.

<sup>194</sup> Ibid, p. 153 à 155.



mieux comprendre et interpréter ce qu'il voit<sup>195</sup>. Les gags que l'on retrouve dans ces planches sont, de manière générale, plus visuels, plus près de l'humour que l'on retrouve dans les films muets. Par conséquent, le contenu des phylactères sert plus à faciliter la compréhension du lecteur de la situation.

Nous remarquons que ces combinaisons se font plus rares à partir de janvier 1964, alors que les gags vont eux aussi changer<sup>196</sup>. Si dans les premières décennies les gags penchent vers le vaudeville, ils vont commencer à se recentrer sur l'actualité au milieu des années 1960. Ils vont également être de plus en plus élaborés. Il est moins fréquent de voir plusieurs chutes de gag dans une planche, comme c'était le cas auparavant. C'est pourquoi les moments où le texte ajoute peu à l'image (picture specific) vont se faire plus rares, la construction du gag nécessitant un texte plus centré sur l'action. Cela relève d'une tendance que nous avons remarquée dans notre échantillon, mais l'on retrouve des exceptions. C'est le cas de la planche de janvier 1974<sup>197</sup>. Cette planche présente des relations texte\image de type « picture specific ». D'un certain point de vue, cela ne contribue pas à rendre la planche efficace dans sa construction, mais vient néanmoins soutenir la crédibilité de la mise en scène des situations comiques.

La complémentarité de la bulle et du dessin est une des caractéristiques générales des planches de la série. Les combinaisons « d'interdépendance » et d'ajout (additive) sont les plus fréquemment répertoriées, même si le bédéiste préfère laisser le dessin s'exprimer<sup>198</sup>. Ainsi, le texte participe à la construction des gags, sans pour autant donner l'impression au lecteur que le gag est facultatif. Cela permet aussi à l'auteur d'élaborer un peu plus sur les personnages ou encore les gags eux-mêmes. Dans un contexte comme celui d'*Onésime*, cela n'est pas rien, mais des deux combinaisons, l'« additive » est celle

<sup>195</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 4, la compagnie de publicité rurale, (avril 1944), p. 67.

<sup>196</sup> Encore une fois, la transition a pu arriver avant 1964, mais notre échantillon ne nous permet pas de vérifier cela.

<sup>197</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, année 56, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1974), p. 44.

<sup>198</sup> En entrevue avec J. Boisvert, il affirme trouver la bande dessinée humoristique française un peu trop verbeuse. Voir : Jacinthe Boisvert. *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation*. Mémoire de Maîtrise. UQAM. 1992. P. 170.

qui lui permet d'arriver à ses fins. On retrouve ce genre de relation bulle-dessin dans n'importe quelle planche de la série, car elle est celle qui lui permet d'avoir le plus d'efficacité, tout en laissant le dessin s'exprimer par lui-même (Image 24). Ce genre de combinaison peut être pertinente dans une vignette présentant une action évidente, mais où de l'information supplémentaire doit être apportée pour différentes raisons. Dans le cas de l'extrait de planche (Images 24), le contenu des phylactères dans la troisième vignette permet de faire comprendre au lecteur que le personnage communique avec d'autres et permet de faire avancer le gag.



Image 24 : Exemple de combinaison « additive ». Extrait, (février 1984), p. 106.

Pour des actions plus élaborées que Chartier met en scène, apparaissent plutôt des combinaisons de « complémentarité ». Ce faisant, pour bien saisir la situation, le lecteur doit associer le texte et l'image qui fournissent tous deux des éléments nécessaires à la narration. C'est encore une fois le gag, mais aussi la contrainte d'espace, qui va dicter la nécessité de ce genre de scènes. Dans la planche d'avril 1984 (Image 25), les deux premières vignettes de la deuxième rangée, autant le dessin que le texte, relativement concis, permettent au lecteur de bien comprendre ce qui se déroule. Dans cet exemple, l'information transmise par les phylactères n'est pas que la copie de l'information que l'on retrouve dans les illustrations. Le dessin vient ajouter de l'effet sur les bulles de la séquence. Ainsi, lorsque Onésime se plaint d'avoir une aiguille de pin dans son gâteau dans la seconde vignette, le dessin appuie les propos des deux personnages (Onésime et la serveuse) et vient donner un contexte qui unit les deux phylactères. C'est ce qui ressort



Image 25 : Planche d'Onésime. (Avril 1984), p. 83.

également des planches de juin et septembre 1944<sup>199</sup>. Si l'on retrouve plusieurs exemples en plus de ceux énumérés, ce n'est pas la combinaison la plus fréquente dans notre

<sup>199</sup> Albert Chartier, « Onésime », dans Bulletin des agriculteurs, vol 40, no 6, la compagnie de publicité rurale, (juin 1944), p. 67. ; Idem, no 9, (septembre 1944), p. 65.

échantillon, car de manière générale, les mises en situation restent relativement simples, brèves et assez efficaces.

Donc, que ce soit délibéré ou non, les combinaisons que l'on retrouve dans *Onésime* nous laissent l'impression d'être présentes afin de servir le gag. C'est pourquoi les combinaisons « duo specific » et « picture specific » comme les planches d'avril 1944 et janvier 1974 vont tendre à se faire plus rare avec les années au profit des « additive » et « complémentaire » comme celle d'avril 1984. Bien que ce changement s'opère au fil des ans, il n'est pas exclu de retrouver des exemples d'un et de l'autre en tout temps dans la série.

\*\*\*

Ainsi, le texte sous toutes ses formes a une importance cruciale dans la bande dessinée moderne. Manière de porter sons et paroles en bande dessinée, sa place dans la planche peut varier grandement selon l'effet recherché par le bédéiste. Nous avons soulevé trois dimensions dans notre analyse, soit l'onomatopée, les phylactères et le texte et expressions.

L'onomatopée, oscille entre le dessin et le texte afin de jouer son rôle, soit de porter les bruits et sons ambiants sur la page. Son rôle va depuis l'ajout permettant d'améliorer l'ambiance jusqu'au moyen de diriger le regard du lecteur pour faciliter la compréhension de l'information. Chartier, comme beaucoup de bédéistes, va user de l'onomatopée de la sorte. Toutefois, ce n'est pas l'outil narratif dont l'auteur se sert le plus, favorisant toujours l'efficacité de la lecture. L'onomatopée est donc rarement esthétique.

Si au premier regard la bulle ne semble être qu'un véhicule amusant pour le texte (et certains pourraient dire le sens), elle prend une importance bien plus grande lorsque l'on y porte une attention plus particulière. Elle peut cadrer le texte, le circonscrire à une

zone bien précise dans la case, mais le texte peut aussi s'en « libérer ». En plus d'être le véhicule d'un message, la bulle elle-même peut être porteuse de sens.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme la majorité des succès de la bande dessinée de tout horizon, *Onésime* se démarque par l'habileté de son créateur à raconter une histoire, mais aussi à créer des personnages qui rejoignent le public. Dans un grand nombre de succès du neuvième art, bien que pas exclusivement, ces séries ne sont pas toujours populaires pour leurs qualités artistiques novatrices, mais pour leur capacité à faire rire, émouvoir ou faire rêver le lecteur. On peut affirmer que la dimension narrative, qu'elle soit humoristique ou dramatique, a plus d'importance pour une majorité de lecteurs que la dimension artistique, ce qui démontre bien que la bande dessinée se rattache à la culture de masse.

*Onésime* est incontestablement un succès populaire de la bande dessinée québécoise du temps de sa publication dans le *Bulletin*. Comme pour beaucoup de *comic strips* américains, sa popularité reste attachée au médium de distribution original, soit le périodique ou le journal. De nos jours, mis à part les grands amateurs de bandes dessinées, peu de gens connaissent des séries comme *Terry and the pirates*, *Prince Vaillant* ou *Dick Tracy*. Ces comics strips, qui ont connu d'importants succès dans les quotidiens, ont malgré tout une place importante dans l'histoire de la bande dessinée et se démarquent par l'habileté de leurs créateurs à raconter ces histoires périodiquement. Dans le même ordre d'idée, Albert Chartier réussit à captiver le public québécois rural avec *Onésime*. C'est avec l'aide des textes de Groensteen, McCloud et Peeters, tout en prenant en compte le contexte social de création de la série, que nous avons déconstruit les pages, les cases et les phylactères afin d'en ressortir les structures faisant de cette série un succès. De plus, nous sommes sortis des planches de la série afin de mieux comprendre les influences (à la fois techniques et narratives) de Chartier.



Bien qu'il affirme créer une série « typiquement » québécoise, on perçoit dans *Onésime* les influences de séries américaines. En s'inspirant du *comic strip* humoristique comme *Mutt & Jeff* ou *Timid Soul*, Chartier va adapter la « recette » à son public, c'est-à-dire aux lecteurs du *Bulletin*. C'est pourquoi on va retrouver ainsi des lieux réels de la province, des situations plus proches de la vie rurale du moment et des expressions typiques, sans tomber dans le « joual ». Toutefois, mise à part la « saveur » locale, *Onésime* tient beaucoup des inspirations américaines de son créateur. Il va aussi prendre une orientation narrative qui mise davantage sur l'efficacité du récit et du gag, car il est limité par le format « un gag, une planche ».

Avec un dessin simple, qui se démarque avec sa ligne arrondie, qui n'est pas sans rappeler les bandes dessinées du *New Yorker*, Chartier puise dans la caricature afin de faire ressortir la dimension comique des planches. Il est d'ailleurs intéressant d'opposer ce choix de celui que fait Chartier pour la série *Séraphin*, qui est plus proche de l'illustration réaliste. Si les premières planches de 1943 d'*Onésime* ont plus de détails, le trait va généralement se simplifier et les articulations des personnages vont s'arrondir avec les années. C'est encore plus vrai lorsque cela concerne des personnages comme Zénoïde. Son rôle et sa personnalité vont s'affirmer davantage parallèlement aux dessins. Si ce phénomène est plus marqué chez la femme d'*Onésime*, ce dernier n'en est pas à l'abri. Avec les années, son apparence va aussi se simplifier, se cristalliser définitivement. La présence de la courbe dans le coup de crayon de Chartier va même devenir sa signature et va d'ailleurs influencer Michel Rabagliati dans le dessin de la série *Paul*.

C'est toujours avec un souci d'efficacité qu'Albert Chartier gère les onomatopées. Ne les utilisant pas à outrance, il les place seulement là où ils sont nécessaires dans une grande majorité des cas. Et bien que plus présents, les réseaux de phylactères vont eux aussi être placés de manière à rendre la lecture dynamique, mais surtout efficace. Dans tous les cas, les éléments textuels des planches sont au service des gags, à l'instar des éléments graphiques. En ce qui concerne le texte lui-même, le cas est légèrement différent. Bien que le texte serve principalement à faire avancer le gag, il va aussi être un élément emblématique de la série. Les jurons et autres patois vont, en plus de donner du tempo ou

de souligner un gag, dépasser leur fonction première et enrichir l'univers de la série en lui conférant des caractéristiques du Québec de l'époque. En d'autres mots, cela va conférer une forme de familiarité qui ajoute au charme de la série.

Ainsi, notre cadre d'analyse nous permet de déconstruire les planches afin de mieux comprendre le succès de la série à travers les codes de la bande dessinée. Cependant, notre étude comporte certaines limites. Nous avons choisi d'utiliser principalement les cadres théoriques sur les marges et les relations intercase présentées par Scott McCloud dans *Understanding comics*. Ces cadres ont leurs limites. En effet, les catégories que l'on y retrouve peuvent s'avérer simplistes, notamment en présence de bandes dessinées ayant une dimension expérimentale plus développée qu'*Onésime*. Le cadre méthodologique de Groensteen permet une étude de l'art séquentiel plus globale, car il prend la page comme un tout qui est en relation, alors que la conception de McCloud voit les marges comme une marque de temps. Ainsi, sa vision rapproche la bande dessinée du cinéma<sup>200</sup>.

Notre orientation d'analyse générale est en soi limitée, en ce sens où nous concentrons nos efforts sur les moyens techniques, autant dans le texte que dans les dessins, employés par Albert Chartier et qui lui ont permis de faire de cette série un succès. Il est évident que la technique n'est pas l'unique responsable du succès. Bien que rapidement étudiée par André Carpentier lors du Premier colloque en bande dessinée de Montréal, une étude détaillée sur la construction des gags dans les séries reste à faire. Dans une bande dessinée humoristique, la construction des gags est un sujet clé qui permettrait de mieux comprendre le succès de la série. Aussi, bien que nous y touchions légèrement dans notre étude, il serait judicieux d'approfondir la place des références culturelles qui enrichissent les planches et qui permettent aux lecteurs du *Bulletin* de créer un lien, un attachement avec les personnages.

---

<sup>200</sup> Scott Bukatman, *Hellboy's world: Comics and monsters on the margin*, Oakland, United States, University of California Press, 2016, pp. 193-195.

Nous espérons que notre étude, mais aussi toutes les pistes d'études restantes, démontre la singularité d'*Onésime* dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Ce « héros du quotidien » qu'est Onésime est un des piliers pour les créateurs d'ici, comme le suggèrent les créations modernes, comme *Paul*, qui témoignent d'un genre de bande dessinée qui rejoint les lecteurs contemporains.

## BIBLIOGRAPHIE

### MONOGRAPHIES

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *Les métamorphoses de Tintin*, [s.l.], Champs, Flammarion, 2e édition, 2006, 435 pages.
- BEATY, Bart. *Twelve cent Archie*. New Jersey, Comics culture, Rutgers University Press, 2015, 221 pages.
- BLANCHARD, Gérard. *Histoire de la bande dessinée*, Paris, Marabout Université, 1974, 295 pages.
- BUKATMAN, Scott. *Hellboy's world: Comics and monsters on the margin*, Oakland, University of California Press, 2016, 263 pages.
- DEMERS, Tristan. *Tintin et le Québec: Hergé au coeur de la Révolution tranquille*. Montréal, Hurtubise - éditions Moulinsart, 2010, 160 pages.
- EISNER, Will & Peter, POPLASKI. *Expressive anatomy for comics and narrative: Principles and practices from the legendary cartoonist*. New York, W. W. Norton & Company, 2008, 175 pages.
- FALARDEAU, Mira. *La bande dessinée au Québec*. Montréal, Boréal express, 1994, 126 pages.
- FALARDEAU, Mira. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, vlb éditeur, 2008, 185 pages.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, 207 pages.
- KLOCK, Geoff, *The future of comics, the future of men: Matt Fraction's Casanova*, Illinois, Sequart organization, 2015, 118 pages.
- LEPORE, Jill. *The secret history of Wonder Woman*, New York, Vintage books, 2015, 436 pages.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*, New York, William Morrow, 1994, 216 pages.

- PEETERS, Benoît. *Hergé, fils de Tintin*, [s.l.], Champs, Flammarion, 2006, 626 pages.
- PEETERS, Benoît. *La bande dessinée*, [s.l.], Dominos, Flammarion, 1993, 127 pages.
- PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*, [s.l.], Champs, Flammarion, 2e édition, 2003, 188 pages.
- REY, Alain. *Les spectres de la bande*, Paris, Minuit, 1978, 216 pages.
- ROBINSON, Jerry, *The comics : an illustrated history of comic strip art 1895-2010*. Milwaukee, Dark Horse books. 2011. 394 pages.
- ROUVIÈRE, Nicolas, *Astérix ou la parodie des identités*. [s.l.], Champs, Flammarion, 2008, 338 pages.
- VIAU, Michel. *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*, Montréal, Mem9ire [sic], 2014, 343 pages.

#### COLLECTIFS ET TEXTES DE COLLECTIFS

- CARPENTIER, André. « Occultation du réel et construction du gag », dans Samson et Carpentier, *Actes : Premier colloque de bande dessinée de Montréal*, Montréal, Analogon, 1986, pages 73 à 84.
- CHOPELIN, Paul & Tristan MARTINE, dir. *Le siècle des lumières en bande dessinée : de poudre et de dentelles*, Paris, Collection Esprit BD, Éditions Karthala, 2014, 341 pages.
- DACHEUX, Éric & Sandrine LE PONTOIS, sous la dir. De. *La BD, un miroir du lien social : Bande dessinée et solidarités*, Paris, L'Harmattan, 2011, 239 pages.
- FARRÉ, Sébastien. « D'Aplusbégalix à Alambix : les métaphores de la collaboration durant les années Astérix (1959-1977) », dans Michel Porret dir., *Objectif bulles*. Genève, L'équinoxe, 2009, p. 81 à 202.
- PORRET, Michel. « La bande dessinée éprouve l'histoire », dans Michel Porret dir., *Objectif bulles*, Genève, Suisse, L'équinoxe, 2009, p. 11 à 42.

#### PÉRIODIQUES ET AUTRES ARTICLES SCIENTIFIQUES

- GRUTMAN, Rainier & PRÉVOST Maxime, sous le dir. « Hergé reporter : Tintin en contexte », *Études françaises*, Vol. 46, no 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010, 184 pages.

DARDAILLON, Sylvie et MEUNIER, Christophe, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », *Comicalités* [En ligne], Représenter l'auteur de bandes dessinées, mis en ligne le 17 avril 2013, consulté le 23 août 2016. URL : <http://comicalites.revues.org/1566>

#### SITES INTERNET

GUILBERT, Xavier. « Michel Rabagliati », du9 : l'autre bande dessinée [ en ligne ], Entretien, mis en ligne en mars 2011, [ consulté le 12 juin 2016 ]. URL : <http://www.du9.org/entretien/michel-rabagliati/>

#### THÈSE DE DOCTORAT ET MÉMOIRE DE MAÎTRISE

LEMAY, Sylvain. « *Le "printemps" de la bande dessinée québécoise (1968-1975)* ». Ph. D. (études littéraires), Université de Montréal, 2010. 363 pages.

BOISVERT, Jacinthe. « *Albert Chartier : Chroniqueur en bande dessinée d'un Québec en mutation* ». Maîtrise en Communication, Université du Québec à Montréal, 1992. 175 pages.

#### ARTICLES AUTRES

BEAULIEU, Jimmy. « Ingénues », dans Albert Chartier, *Une piquante petite brunette*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 5 et 6.

TREMBLAY, Aubert. « Le grand-papa de la BD », *L'Actualité*, Montréal, février 1994, p. 65.

VIAU, Michel. « Onésime : La création d'un "Québécois typique" », dans Albert Chartier, *Onésime : Les meilleurs pages*, Montréal, Canada, Les 400 coups, 2011, p. 6 à 12.

#### BANDES DESSINÉES AUTRES

CHARTIER, Albert. *Onésime: les meilleures pages*. Montréal, Les 400 coups, 2011, 262 pages.

CHARTIER, Albert. *Une piquante petite brunette*. Montréal, Les 400 coups, 2008, 222 pages.

CHARTIER, Albert & GRIGNON, Claude-Henri. *Séraphin*. Montréal, Les 400 coups, 2010, 263 pages.

HERGÉ. *Les aventures de Tintin: Les bijoux de la Castafiore*. Belgique, Casterman, 1963, 62 pages.



MIGNOLA, Mike, *Hellboy: Conqueror Worm*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2002, 144 pages.

MANAPUL, Francis & BUCCELLATO, Brian. *The Flash volume 1: Move Forward*. New York, Dc comics, 2012, 168 pages.

MORRISON, Grant & al. . *Batman & Robin: Batman reborn*. New York, Dc comics, 2010, 168 pages.

RABAGLIATI, Michel. *Paul à la campagne*, Montréal, la Pastèque, 1999, 48 pages.

RABAGLIATI, Michel. *Paul à la pêche*, Montréal, la Pastèque, 2006, 200 pages.

WARE, Chris. The ACME Novelty library, number 20: Lint. Montréal, Drawn & Quarterly, 2010, 72 pages.

#### PLANCHES D'ONÉSIME ET DES DELAVILLE

*Tous les pages sont prises sur le site internet de la BANQ numérique : Patrimoine québécois, consulté en février 2016.*

BRETON, Patrick. « Les gens Delaville », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 7, la compagnie de publicité rurale, (juin 2002), p. 66.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 11, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1943), p.64.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 39, no 12, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1943), p. 57.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 1, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1944), p. 47.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 1944), p. 55.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mars 1944), p. 59.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 4, la compagnie de publicité rurale, (avril 1944), p. 67.

CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 5, la compagnie de publicité rurale, (mai 1944), p. 67

- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 6, la compagnie de publicité rurale, (juin 1944), p. 67.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 7, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1944), p.59.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 8, la compagnie de publicité rurale, (août 1944), p. 59.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 9, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1944), p. 65.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 10, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1944), p. 65.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 11, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1944), p. 65.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 40, no 12, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1944), p. 57.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 36, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1954), p. 64.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 36, no 12, la compagnie de publicité rurale, (février 1954), p. 88.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 1, la compagnie de publicité rurale, (mars 1954), p. 108.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1954), p. 96.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mai 1954), p.96.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1954), p. 84.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 5, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1954), p. 52.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 6, la compagnie de publicité rurale, (août 1954), p. 60.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1954), p. 80.

- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 8, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1954), p. 90.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1954), p. 92.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 37, no 10, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1954), p. 52.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 46, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1964), p. 50.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 46, no 12, la compagnie de publicité rurale, (février 1964), p.63.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 1, la compagnie de publicité rurale, (mars 1964), p. 78.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1964), p. 72.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mai 1964), p. 70.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1964), p. 46.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 5, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1964), p. 40.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 6, la compagnie de publicité rurale, (août 1964), p. 56.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1964), p. 68.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 8, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1964), p. 68.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1964), p. 54.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 47, no 10, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1964), p. 40.

- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 56, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1974), p. 44.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 56, no 12, la compagnie de publicité rurale, (février 1974), p. 72.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 1, la compagnie de publicité rurale, (mars 1974), p. 78.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1974), p. 68.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mai 1974), p. 50.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1974), p. 50.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 5, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1974), p. 50.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 6, la compagnie de publicité rurale, (août 1974), p. 48.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1974), p. 94.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 8, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1974), p. 86.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1974), p. 84.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 57, no 10, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1974), p. 38.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 66, no 11, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1984), p. 54.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 66, no 12, la compagnie de publicité rurale, (février 1984), p. 106.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 1, la compagnie de publicité rurale, (mars 1984), p. 106.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 2, la compagnie de publicité rurale, (avril 1984), p. 93.

- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mai 1984), p. 100.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 4, la compagnie de publicité rurale, (juin 1984), p. 86.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 5, la compagnie de publicité rurale, (juillet 1984), p. 48.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 6, la compagnie de publicité rurale, (août 1984), p. 84.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 7, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1984), p. 82.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 8, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1984), p. 82.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 9, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1984), p. 72.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, année 67, no 10, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1984), p. 44.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 1, la compagnie de publicité rurale, (janvier 1994), p. 44.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 1994), p. 60.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 3, la compagnie de publicité rurale, (mars 1994), p. 67.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 4, la compagnie de publicité rurale, (mi-mars 1994), p. 63.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 5, la compagnie de publicité rurale, (avril 1994), p. 75.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 6, la compagnie de publicité rurale, (mai 1994), p. 52.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 7, la compagnie de publicité rurale, (juin 1994), p. 48.

- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 8, la compagnie de publicité rurale, (juillet - août 1994), p. 56.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 9, la compagnie de publicité rurale, (septembre 1994), p.55.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 10, la compagnie de publicité rurale, (octobre 1994), p. 59
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 11, la compagnie de publicité rurale, (novembre 1994), p. 64.
- CHARTIER, Albert. « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 77, no 12, la compagnie de publicité rurale, (décembre 1994), p. 59.
- CHARTIER, Albert . « Onésime », dans *Bulletin des agriculteurs*, vol 85, no 2, la compagnie de publicité rurale, (février 2002), p. 71.