

« Des livres superbes... avec une touche de mystère » : stratégies et positionnement des éditions Lounak (2013-2018)

Philippe Rioux

Volume 18, numéro 2, 2024

Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXI^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1115192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1115192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche sur les francophonies canadiennes (CRCCF)

ISSN

1715-9261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rioux, P. (2024). « Des livres superbes... avec une touche de mystère » : stratégies et positionnement des éditions Lounak (2013-2018). *Analyses*, 18(2), 91–103. <https://doi.org/10.7202/1115192ar>

Résumé de l'article

En observant les débuts des éditions Lounak, nous chercherons à capter ce moment crucial où les paramètres qui déterminent la trajectoire de l'entreprise sont définis. Pour ce faire, nous nous attarderons à « l'acte éditorial » posé par Lounak, qui est compris comme « une situation d'énonciation, non pas dissociée, mais intégrée au texte et qui se traduit autant dans et par la matérialité visuelle du livre que dans les opérations intellectuelles de son établissement et les éléments paratextuels qui l'accompagnent » (Ouvry-Vial, 2007 : 77).

© Philippe Rioux, 2024



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

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

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

« Des livres superbes... avec une touche de mystère » : stratégies et positionnement des éditions Lounak (2013-2018)

Philippe Rioux
Université du Québec en Outaouais

Résumé : En observant les débuts des éditions Lounak, nous chercherons à capter ce moment crucial où les paramètres qui déterminent la trajectoire de l'entreprise sont définis. Pour ce faire, nous nous attarderons à « l'acte éditorial » posé par Lounak, qui est compris comme « une situation d'énonciation, non pas dissociée, mais intégrée au texte et qui se traduit autant dans et par la matérialité visuelle du livre que dans les opérations intellectuelles de son établissement et les éléments paratextuels qui l'accompagnent » (Ouvry-Vial, 2007 : 77).

Abstract: *By observing the beginnings of éditions Lounak, I will seek to capture this crucial moment when the parameters that determine the trajectory of the publisher are defined. To do this, I will focus on the "editorial act" carried out by Lounak, which is understood as "a situation of enunciation, not dissociated, but integrated into the text and which is expressed both in and through the visual materiality of the book only in the intellectual operations of its establishment and the paratextual elements which accompany it" (Our translation. Ouvry-Vial, 2007 : 77).*

Dès leur lancement, en 2013, les éditions Lounak¹ convoitent un territoire peu occupé du champ de la bande dessinée québécoise, celui des œuvres de genre désignées par la maison sous le syntagme de « littératures de l'imaginaire² » et habituellement associées à une production grand public représentée par les *comic books* du côté nord-américain, ou l'album 48 CC (48 pages couleur avec couverture cartonnée; Menu, 2005), outre-Atlantique. Pourtant, un bref survol du catalogue initial de la maison (avant un changement radical de

¹ Les éditions Lounak et leur plateforme numérique sœur, Kimiq, relèvent du Studio Lounak, fondé en 2010, au 5333 rue Casgrain, à Montréal, par Serge Lapointe et Fabrice Forestier. Le premier est un artiste ayant travaillé dans le milieu du *comic book* américain à titre d'encreur, alors que le second a travaillé comme fabricant et distributeur de produits dérivés. Au départ, ce studio d'artistes a pris forme dans la galerie Attakus, spécialisée dans la vente de figurines et de produits dérivés associés à des personnages de la culture populaire. L'espace inoccupé de la galerie était ainsi loué à des artistes qui en avaient besoin. Après la fermeture de la galerie Attakus, Lapointe et Forestier se sont consacrés à temps plein à la mise sur pied du Studio Lounak, qui est devenu un véritable regroupement d'artistes travaillant dans différents domaines du monde du divertissement (jeux vidéo, bande dessinée, illustration). Puisque certains de ces artistes ambitionnaient aussi de publier leurs projets personnels, le Studio Lounak a décidé, en 2012, de mettre sur pied le site Web *Kimiq.com* afin d'offrir à ces projets un lieu de diffusion. Puis, en 2013, le Studio s'est lancé dans l'édition sous forme de livres de ces mêmes projets en créant les éditions Lounak. Aujourd'hui, la plateforme Kimiq n'existe plus.

² L'expression englobe, selon Anne Besson (2022), les nombreuses déclinaisons du fantastique, de la *fantasy* et de la science-fiction.

ligne éditoriale en 2018) montre que leurs ouvrages, par leurs propositions artistiques et leurs formats atypiques, s'éloignent d'une standardisation évidente. Il semble plutôt que l'identité de la maison, sa ligne éditoriale, est fondée sur un paradoxe qui commande une étude approfondie de ses publications. En effet, les éditions Lounak produisent des ouvrages à la confection matérielle irréfutable et projettent à l'occasion une image luxueuse, tout en publiant exclusivement des récits appartenant à des genres fictionnels traditionnellement dévalués en raison de leur nature hautement codifiée (western, horreur, fantastique, etc.). Cet amalgame singulier, si l'on considère que la bande dessinée de genre adopte généralement un format standardisé (la revue, le *comic book*, l'album à couverture souple), dont le coût de fabrication et le prix de vente sont aussi bas que possible, suscite un questionnement qui sera au cœur de notre démonstration : comment les pratiques et les discours éditoriaux valorisent-ils un catalogue fondé principalement sur les genres de l'imaginaire? Plus encore, quelle importance ce positionnement revêt-il pour une maison d'édition naissante, qui doit négocier sa place dans le champ avec des concurrentes qui affichent elles-mêmes une marque éditoriale forte? En observant les débuts des éditions Lounak, nous chercherons en bref à capter ce moment crucial où les paramètres qui déterminent la trajectoire de l'entreprise sont définis. Pour ce faire, nous nous attarderons à « l'acte éditorial » posé par Lounak, qui est compris comme « une situation d'énonciation, non pas dissociée, mais intégrée au texte et qui se traduit autant dans et par la matérialité visuelle du livre que dans les opérations intellectuelles de son établissement et les éléments paratextuels qui l'accompagnent » (Ouvry-Vial, 2007 : 77).

Notre réflexion passera, dans un premier temps, par une présentation des neuf œuvres (titres uniques et séries) qui composent l'offre de lancement des éditions Lounak (2013-2018). Nous avons retenu ces dates liminaires, car elles balisent ce que nous pourrions considérer comme le premier temps de l'histoire de cette maison. Après une pause de quatre années, marquée notamment par des changements de personnel, l'entreprise s'est effectivement réorientée, en 2022, vers le secteur de la bande dessinée pour la jeunesse. Quant au Studio Lounak, qui rassemble plusieurs artistes montréalais, dont ceux publiés par les éditions Lounak, il se consacre essentiellement à la réalisation d'illustrations, de bandes dessinées et de courts métrages d'animation adaptés de séries vidéoludiques développées par Ubisoft (*Rainbow Six Siege*, *Splinter Cell*, *Assassin's Creed*).

Ce premier survol soulèvera la question des genres et des esthétiques visuelles caractéristiques des titres parus chez Lounak. Nous examinerons ensuite le paratexte éditorial des livres publiés afin d'interroger le rapport qui existe entre les genres fictionnels et leur support. Cette deuxième phase de notre étude sera suivie, dans un dernier temps, d'une analyse des stratégies et des pratiques commerciales mises en œuvre par la maison durant la même période. Nos observations s'appuieront en grande partie sur une entrevue inédite réalisée en 2015 avec Gautier Langevin, éditeur et auteur chez Lounak à partir de 2013³.

³ Nous remercions Gautier Langevin, qui a accepté, en novembre 2023, de valider une nouvelle fois le contenu de cette entrevue et qui a autorisé sa diffusion.

Une hétérogénéité singulière : aperçu du catalogue

En ayant recours à la catégorie « littératures de l’imaginaire », syntagme qu’elles utilisent aussi bien sur leur site Web qu’en entrevue, pour définir leur programme éditorial, les éditions Lounak placent en fait la question du genre fictionnel au cœur de leur identité, tout en se distanciant prudemment, par l’appellation choisie, des potentiels préjugés qu’attirent les catégories connexes des paralittératures (Couégnas, 1992), des littératures sérielles (Bleton, 1999; Letourneux, 2017) ou des fictions à formules (Cawelti, 1977)⁴. Cette prudence, qui voile en quelque sorte les ensembles génériques spécifiques auxquels se rattachent les œuvres, ouvre la porte à une variété d’univers fictionnels, que le tableau suivant tente d’organiser.

Tableau 1 : genres principaux et secondaires des premiers titres des éditions Lounak (2013-2018)

Artistes	Titre de l’album ou de la série	Genres principaux (selon l’éditeur) ⁵	Année de publication
Kersch, Karl	<i>Labominable</i> <i>Charles Christopher</i> (deux albums)	Fantastique	2013-2014
Langevin, Gautier et Carpentier, Olivier	<i>Far Out</i> (deux albums)	Western, science-fiction	2014-2015
Lenoir, Axelle	<i>L’esprit du camp</i> (deux albums)	Fantastique	2017-2018
Cécile, Brosseau et Rodier, Denis	<i>Purgatoire</i> (un album)	Humour	2014
Cloonan, Becky	<i>Hasard ou destinée</i> (un album)	Fantastique	2014
Mongrain, Yan	<i>Dominique</i> (un album)	Fantastique	2014
Dion, Jeik et RKSS	<i>Turbo Kid</i> (un fascicule)	Science-fiction, post-apocalypse	2016
Garcia, Sandrine et Maynègre, Rémi	<i>Les légendes de Kawajima</i> (un album)	Fantastique	2016
Dion, Jeik, De Carufel, Sylvain et De Grandpré, François	<i>Jardin mécanique : l’asile de St-Isariote</i> (un album)	Horreur	2018

⁴ Pour Francis Berthelot, entre autres, le syntagme est moins connoté parce qu’il renvoie davantage à des enjeux thématiques qu’à un mode de production et de consommation dévalué. Ainsi, observe-t-il, les littératures de l’imaginaire tendent à intégrer la littérature générale (et à y être célébrées à l’occasion) depuis le XVIII^e siècle (Berthelot, 2006 : 1, 13-14).

⁵ Les genres principaux inscrits dans le tableau sont ceux mentionnés par l’éditeur sur son site Web en juillet 2017.

Nous constatons d'abord que la catégorisation principale de certaines œuvres, établie par l'éditeur lui-même, laisse apercevoir une hybridité générique pouvant être comprise comme une ouverture à des récits qui, sans échapper aux étiquettes, reformulent des *topoi* en les croisant. Toutefois, l'étiquette du genre fantastique demeure celle qui est la plus largement apposée dans le catalogue, bien qu'il faille relativiser la prédominance de ce genre. En effet, les œuvres que l'éditeur range dans cette catégorie comportent une quantité variable d'éléments fantastiques, si bien que certains titres effleurent à peine le genre⁶. Quoi qu'il en soit, il ressort surtout de ce classement que le créneau adopté par la maison est délibérément souple, comme le confirmera l'analyse du paratexte, et se base sur la présence, plutôt que la nature, de codes génériques « paralittéraires » plus ou moins assumés.

Les esthétiques visuelles qui traversent le catalogue de Lounak alimentent davantage ce décloisonnement en promouvant des styles uniques, qui donnent corps à une graphiation, c'est-à-dire à « une instance énonciatrice particulière qui "traite" le matériau graphique constitutif de la bande dessinée et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre » (Marion, 1993 : 83). Le dessin ultraréaliste de Kerschl contraste ainsi avec celui plus minimaliste et caricatural de Mongrain, alors que la palette de couleurs utilisée par Carpentier, composée principalement d'orangés et de bruns, se distingue de celle, monochrome, de Cloonan. Par ailleurs, cette liberté stylistique rend possible une unité tonale au sein de chaque œuvre, que le recours à un style plus générique aurait pu entraver. Pensons seulement à l'usage ingénieux de symboles en lieu et place des dialogues dans *Dominique*, qui confère à cette œuvre dépourvue de texte, située dans un au-delà glauque, une couche supplémentaire d'étrangeté. Dans la même perspective, la palette de gris et de bleus employée par l'artiste rappelle la mort, sujet principal de l'album, par son caractère froid et spectral. À l'inverse, les tons chauds et le dessin granuleux de Carpentier donnent vie au désert où évoluent les personnages de *Far Out*, en même temps qu'ils signalent son austérité. Quant aux tonalités vives qui pigmentent *Purgatoire*, elles évoquent l'univers de l'enfance représenté, non sans ironie, dans l'œuvre. Bref, l'originalité graphique de chaque titre l'éloigne des standards attendus en bande dessinée de genre et révèle une approche éditoriale peu préoccupée par la consolidation d'une image de marque à partir d'éléments communs : genres fictionnels, style maison, etc. La cohérence du catalogue, chez Lounak, passe par l'accent mis sur la singularité de chaque livre, c'est-à-dire par l'ouverture des genres de référence – les littératures de l'imaginaire – à une originalité hétéroclite. On peut voir dans ce parti pris un signe d'« énonciation [éditoriale] démultipliée » assumée par l'éditeur soucieux « d'identifier et de respecter les normes et contraintes qui viennent de l'œuvre et celles qui viennent du livre, volume ou collection » (Ouvry-Vial, 2007 : 79)⁷. La démarche rejoint en cela celle d'éditeurs indépendants européens de taille restreinte, comme Reprodukt, Atrabile et Les Requins Marteaux, qui « possèdent un rapport plus ludique à leur image de marque », dont la flexibilité permet de mieux valoriser les artistes et « la diversité de leur vision artistique » (Becker, 2023 : 264).

⁶ Par exemple, *L'abominable Charles Christopher* se compose de bandes animalières humoristiques. Seule la présence du héros éponyme, qui prend l'aspect d'une créature fantastique apparentée au yéti, permet de ranger cette œuvre aux côtés de *Hasard ou destinée*, entre autres.

⁷ Sur le concept d'énonciation éditoriale, voir aussi les travaux d'Emmanuel Souchier.

Un loup à la fourrure lustrée

Le paratexte des albums publiés par Lounak collabore à ce programme en misant, de prime abord, sur la qualité matérielle des ouvrages. Cette dimension est importante, car elle s'oppose à la tendance voulant que les bandes dessinées de genre, pour maintenir un coût de production et un prix de vente bas, soient confinées à des supports fragiles (le fascicule) ou strictement conformes à un modèle (l'album cartonné de type franco-belge). Sur le site Web de l'éditeur tel qu'il apparaissait en 2015⁸, par exemple, on peut lire que « [l]es éditions Lounak sont nées d'un désir de faire de beaux livres à partir du travail artistique incroyable qui est exécuté quotidiennement au Studio Lounak » (Studio Lounak, 2014). Même son de cloche sur la page d'accueil de la plateforme de vente en ligne utilisée par l'éditeur, *Werehouse.ca* : « *We are making great books... with a touch of mystery*⁹ » (Werehouse, 2015). Concrètement, la beauté de ces objets, d'un point de vue matériel¹⁰, se manifeste de manière inégale, quelques titres semblant jouir d'un certain privilège. C'est le cas des deux tomes de *L'abominable Charles Christopher* (Karl Kersch), de *Hasard ou destinée* (Becky Cloonan) et de *Purgatoire* (Cécile Brosseau et Yves Rodier), tous dotés d'une couverture cartonnée, parfois même recouverte d'une toile et de dorures embossées, signalant avec ostentation la valeur (symbolique, surtout, mais aussi pécuniaire) de l'objet. Le traitement spécial dont jouissent ces trois titres, si on les compare aux autres albums, qui sont munis de couvertures souples sans ornement particulier, n'est pas surprenant. D'un côté, les œuvres de Kersch et de Cloonan sont les seules traductions du catalogue. Ainsi, elles ont été primées avant d'atterrir chez Lounak : Kersch a gagné le Joe Shuster Award en 2011 et le Eisner Award en 2012 pour la version anglaise de *L'abominable Charles Christopher*, tandis que Cloonan s'est vu remettre le Eisner Award en 2013 et le British Fantasy Award en 2014¹¹ pour *Le marais* et *Demeter*, respectivement, soit deux courtes histoires rassemblées dans *Hasard ou destinée*¹². Quant à Brosseau et Rodier, ils sont, en 2014, des artistes bien établis dans les milieux de la bande dessinée française et québécoise depuis déjà au moins une décennie.

Au-delà du luxe conféré à quelques albums, c'est sans doute l'insoumission à un format standardisé qui définit le mieux l'aspect matériel du premier catalogue de Lounak. Les dimensions, l'orientation des pages (en format standard ou à l'italienne), la qualité, le grammage et la blancheur du papier, par exemple, sont minutieusement choisis avec les auteurs. Cette variété, selon Langevin, poursuit deux objectifs, l'un artistique et l'autre commercial. Il s'agit d'abord de respecter la volonté des créateurs, qui sont encouragés à penser leur livre comme un projet artistique total, auquel le paratexte participe manifestement :

⁸ Dans la majorité des cas, les pages Web citées dans ce texte ne sont plus en ligne ou ont radicalement changé d'aspect. Nos observations reposent sur des captures d'écran que nous avons prises en 2015 de même que sur les pages archivées sur la plateforme *Wayback Machine* : [<https://archive.org/web/>].

⁹ « Nous fabriquons de beaux livres... avec une touche de mystère » (Traduction libre; Werehouse, 2015).

¹⁰ Notons que l'adjectif « beaux » utilisé par Lounak peut tout aussi bien renvoyer à la confection soignée des livres qu'à la qualité des dessins qu'ils renferment. Il transcende donc le paratexte (si l'on considère le dessin comme faisant partie du texte) et l'incorpore en même temps.

¹¹ Les Joe Shuster Awards récompensent des bédéistes canadiens, tandis que les Eisner Awards sont décernés à des artisans de la bande dessinée en Amérique anglophone. Quant aux British Fantasy Awards, ils célèbrent des œuvres fantastiques publiées en langue anglaise (tous territoires confondus).

¹² Elles avaient auparavant été autoéditées en anglais.

[...] nous accordons une importance à ce que le format d'une BD corresponde à son contenu et à la vision qu'en a l'auteur. Parfois au grand malheur des libraires et des commerciaux, qui aimeraient avoir des formats uniformes mieux « présentables » dans le commerce (Entretien avec Langevin, 2015).

Ce dernier aspect soulevé par Langevin révèle aussi comment, d'un point de vue stratégique, l'adoption de formats originaux permet de se démarquer de la concurrence, au risque de s'aliéner un lectorat plus habitué à l'uniformité matérielle typique de la bande dessinée de genre. Langevin insiste d'ailleurs sur cette idée : « Pour ceux qui ne connaissent pas déjà nos livres, je pense que nos formats atypiques sont une manière d'attirer leur attention lorsqu'ils sont présentés » (*Ibid.*). Les formats éclectiques des premières publications des éditions Lounak mènent à une double singularité : d'une part, les ouvrages se différencient les uns des autres parce que le projet qu'ils renferment déborde de l'espace diégétique et investit l'objet-livre dans sa matérialité même; d'autre part, le catalogue de Lounak, pris dans son ensemble, acquiert par ce débordement une originalité qui le démarque d'une compétition, surtout francophone, portée vers une plus grande uniformité des supports et des esthétiques visuelles.

Aussi importante soit-elle cette volonté de se distinguer qui fournit aux livres leur apparence singulière ne fonde pas à elle seule l'identité des éditions Lounak. Le discours éditorial et préfaciel entourant les œuvres tend aussi à rendre évidente la filiation générique avec les littératures de l'imaginaire. Par exemple, le slogan du site transactionnel *Warehouse.ca*, mentionné plus tôt, inscrit résolument le mystère au cœur de la marque Lounak : « *We are making great books... with a touch of mystery* » (Warehouse, 2015). Il fait aussi écho au jeu de mots sur lequel repose le nom de cette plateforme de vente. En effet, le terme anglais « *warehouse* », qui signifie « entrepôt », adopte ici une orthographe qui évoque le « *wereewolf* », c'est-à-dire le « loup-garou ». Par ailleurs, la maison rappelle dans ses nombreuses tribunes (site Web principal, site transactionnel, livres, plateforme de prépublication numérique) les exploits de ses auteurs qui font carrière sur le marché de la grande diffusion. La présentation Web de Kerschl nous apprend par exemple qu'il est « l'artiste des séries *The Flash*, *Teen Titans: Year One* et *Assassin's Creed* » (Studio Lounak, 2014), trois titres publiés par DC Comics¹³ et mettant en vedette des personnages de la culture populaire américaine issus du *comic book* ou du jeu vidéo¹⁴. Quant à Becky Cloonan, le site Web de Lounak souligne qu'« elle a collaboré à des séries chez Vertigo, Dark Horse, Harper Collins et Marvel » (*Ibid.*), tous des éditeurs de *comics*, à l'exception de Harper Collins, où elle a publié une version illustrée du *Dracula* de Bram Stoker. Grâce à leur parcours, cet auteur et cette autrice se posent en spécialistes des genres qu'ils pratiquent et qu'ils importent chez Lounak. Qui plus est, l'énumération de leurs principales réalisations agit comme un argument publicitaire et comme un point de référence pour le nouveau public de Lounak, principalement francophone et partiellement européen, qui pourra rattacher les œuvres et leurs auteurs à un modèle vague, mais en cela accueillant.

Ce sont ces mêmes auteurs qui voient leurs œuvres préfacées, ce qui semble indiquer que l'éditeur ne ménage aucun effort pour faciliter leur intégration dans un catalogue autrement

¹³ Plus précisément, *Assassin's Creed* est publié par Wildstorm, qui est une filiale de DC Comics.

¹⁴ La série de jeux *Assassin's Creed* a d'ailleurs été conçue principalement par les studios montréalais de la compagnie française Ubisoft, ce qui renforce l'ancrage du Studio Lounak et de ses créateurs dans la culture locale, puisqu'ils produiront plusieurs albums dérivés de cet univers vidéoludique à partir de 2012.

investi par des artistes franco-québécois. Langevin affirmait justement, en entrevue, que « le fait d'être un produit local est habituellement un argument de vente fort au Québec », ce qui pose des « défis marketing » (Entretien avec Langevin, 2015) importants auxquels les préfaces peuvent répondre en partie. Ainsi, comme les informations biographiques préalablement transmises, les discours préfaciels instaurent un cadre de référence à l'intérieur duquel les œuvres doivent être reçues, comprises. La préface de *Hasard ou destinée*, écrite par Scott Snyder, insiste d'abord sur le caractère horrifiant de l'œuvre escortée :

Vous tomberez amoureux de ce livre après quelques cases, et vous prendrez ensuite conscience qu'il est tard, que vous êtes incapables de dormir, vos têtes assiégées par ces histoires incroyables et leurs personnages. Vous m'écrirez ensuite, afin que nous puissions haïr ensemble la merveilleuse et talentueuse Becky Cloonan (Cloonan, 2014).

Mis à part le ton laudatif de ce commentaire, typique de la préface allographe, qui sert primordialement à recommander l'œuvre à son lectorat potentiel (Genette, 1987 : 270), on retient sa fonction sensationnelle, qui confirme l'ancrage de l'œuvre dans le genre de l'horreur. En effet, l'ouvrage de Cloonan apparaît à ce point effrayant qu'il causerait de l'insomnie. Cette information, parce qu'elle est donnée et endossée par Scott Snyder, devient fortement significative. Snyder, en effet, est un scénariste de *comics* aguerri ayant notamment collaboré aux séries *Wytches* chez Image Comics et *American Vampire*, publiée chez Vertigo Comics¹⁵. Or, ces deux séries sont reconnues pour leur histoire terrifiante : *Wytches* met en scène des sorcières meurtrières, tandis qu'*American Vampire*, dont le premier volume a d'ailleurs été coscénarisé par Stephen King, raconte sans surprise une histoire de vampire. Le parrainage symbolique exercé par Snyder, étant donné la bibliographie quasi univoque qu'il revendique, inscrit donc l'œuvre de Cloonan dans une lignée de *comics* qui font frissonner, dont il est l'un des représentants les plus primés et les plus prolifiques dans le marché anglophone.

Pour sa part, la préface du premier tome de *L'abominable Charles Christopher* est écrite par Régis Loisel, auteur français maintes fois primé et connu au Québec pour la série à succès *Magasin général*, qu'il signe avec Jean-Louis Tripp¹⁶. Dans ce texte liminaire, Loisel instaure une filiation thématique et stylistique entre l'auteur préfacé, soit Karl Kersch, et la tradition générique qu'il investit – le *strip* animalier d'humour –, quoique cette filiation apparaisse en des termes ambigus :

Karl Kersch, vous connaissez?... En Amérique du Nord, oui! Mais ici, dans notre belle Europe, j'en doute... Je vous invite donc à jeter un œil, voire les deux, sur ce drôle de Charles Christopher, cet abominable au cœur tendre. C'est frais, simple et poétique à souhait!

Dans ce genre d'univers, le graphisme est en général traité avec simplicité, dans des codes plus humoristiques, plus minimalistes, afin de mettre davantage l'accent sur le propos.

Ici, Karl n'a que faire de ces conventions, son dessin est charnu, réaliste, et réussit à rester en parfaite adéquation avec la simplicité de ses histoires.

Je suis bien certain que, tout comme moi, vous serez séduits par cet abominable Charles Christopher (Loisel, dans Kersch, 2013).

¹⁵ C'est d'ailleurs comme tel qu'il est présenté dans la préface.

¹⁶ Le texte est adapté pour le public québécois par l'auteur de bande dessinée Jimmy Beaulieu.

Les premières lignes de cette préface trahissent son objectif réel, que l'identité du préfacier laissait déjà présager : il s'agit de séduire le public d'outre-mer, en lui promettant surtout que cette œuvre se coupe suffisamment de ses racines génériques pour mériter l'attention¹⁷. Langevin ne cachait pas, en 2015, l'ambition de s'implanter dans le marché franco-européen, ce que les lexiques de québécismes inclus dans les deux tomes de *L'esprit du camp*, en 2017 et 2018, confirment par ailleurs. On devine donc, grâce à ces éléments du paratexte qui promeuvent simultanément la singularité des publications et leur inscription dans une lignée connue, à quel point il est ardu de s'aménager un espace confortable dans les marchés visés lorsque les œuvres publiées empruntent à des traditions certes codifiées, mais s'éloignent des paramètres attendus d'une bande dessinée publiée en français, au Québec.

De la prépublication au produit dérivé : le parcours d'une œuvre

Ce positionnement difficile, pour un nouveau venu dans le marché de la bande dessinée, est en partie pallié par l'exploitation de la plateforme Kimiq, mise en ligne à la fin de l'été 2012 par les membres du Studio Lounak. Ce site Web, véritable banc d'essai où les artistes du studio offrent gratuitement leurs projets de bande dessinée aux internautes, prépare le terrain aux potentielles parutions papier des éditions Lounak. Comme le rappelle Langevin : « Kimiq est une plateforme de diffusion large, et non pas une source de revenus. Elle sert à tester des choses, à développer des lectorats. » (Entretien avec Langevin, 2015)¹⁸ D'ailleurs, ce caractère préliminaire explique sans doute la durée de vie relativement courte du projet. Fermée en 2016, la plateforme Kimiq « était pour [le Studio Lounak] une première étape peu risquée pour commencer à tester des séries et pour voir si notre ligne éditoriale intéressait les lecteurs » (*Ibid.*). Il s'agit donc ni plus ni moins que du point de départ d'un projet éditorial ambitieux et voué à une existence commerciale. En cela, on peut dire que l'objectif est atteint, puisque quatre titres publiés en ligne *via* Kimiq profitent finalement d'une parution sous forme de livre. Deux autres sont abandonnés, soit *Jésus en pantalons [sic] de singe dans l'espace* et *Rivière d'ombre*, laissant entendre qu'un tri a été effectué à partir des données de consultation ou des commentaires de lecteurs récoltés. Bref, Kimiq invite le lectorat à goûter gratuitement à l'offre éditoriale de Lounak, en espérant le fidéliser.

Cette stratégie commerciale rarement usitée en contexte québécois nous renseigne par ailleurs sur la clientèle de Lounak. Comme l'a mentionné Langevin, « la majorité de [leurs] lecteurs sont des internautes et des visiteurs de festivals de BD, de conventions ou de salons du livre » (*Ibid.*). Ce sont donc, en partie du moins, des amateurs de bandes dessinées disposés à acheter des livres et qui ont développé, pour certains, un lien affectif suffisamment fort avec les séries lues gratuitement en ligne sur Kimiq pour qu'ils souhaitent en posséder un exemplaire papier, dont la matérialité et le paratexte promettent une expérience de lecture

¹⁷ Notons que Loisel résidait au Québec au moment où cette préface a été écrite et publiée, ce qui le situe géographiquement et symboliquement dans ces deux aires culturelles, le Québec et l'Europe francophone, que Lounak souhaite conquérir.

¹⁸ Le site Web affiche d'ailleurs un nombre limité de publicités, lesquelles renvoient toutes à des projets ou à des produits auxquels sont associés les membres de Lounak (le balado « Les mystérieux étonnants », la plateforme de vente en ligne Warehouse, le détaillant de produits dérivés Totem Collection). Kimiq agit en ce sens pour donner avant tout de la visibilité à Lounak et à ses artistes affiliés.

renouvelée. C'est peut-être ce qui permet à la maison de vendre la majorité de ses livres à un prix légèrement supérieur à la moyenne. Les statistiques de l'édition au Québec fournies par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) pour l'année 2014, où paraissent les cinq premiers albums des éditions Lounak, nous apprennent ainsi que le prix moyen d'une bande dessinée québécoise est de 19,13 dollars (Messier, 2016 : 28). Or, le prix moyen des albums publiés chez Lounak s'élève au même moment à 25,51 dollars. Cela concorde avec la marque que la maison souhaite établir en misant sur le prestige : de beaux livres, conçus avec de beaux matériaux, nécessitant un investissement plus important. Les albums s'adressent donc moins au grand public qu'à la sphère des collectionneurs et des amateurs de (belles) bandes dessinées, qui accordent à ces choix éditoriaux et matériels une réelle valeur.

Les albums comme produits dérivés

Le fait que Lounak s'installe encore prudemment dans le marché, par exemple en limitant ses tirages¹⁹, ne l'empêche pas de fabriquer des produits dérivés de ses personnages et de ses univers graphiques. Cette pratique habituellement associée aux grandes franchises de bandes dessinées, dont les personnages jouissent d'une popularité étendue, est audacieuse, dans la mesure où Lounak et ses personnages ne constituent pas, à l'époque, des marques fortes. En fait, Lounak entend inverser le processus : certes, les produits dérivés de ses œuvres ont comme objectif de « générer des revenus supplémentaires, mais aussi de concevoir des produits à fort potentiel d'appel pour le public qui n'est pas nécessairement habitué à lire de la BD » et de « bonifier les univers graphiques de [leurs] marques » (Entretien avec Langevin, 2015). En adéquation avec les habitudes d'achat des visiteurs de festivals de BD (Sager, 2014), les produits dérivés proposés par Lounak (des chandails et des ceintures, surtout), servent donc à appâter le lectorat en misant avant tout sur l'attrait potentiel des identités graphiques rassemblées dans le catalogue de la maison. Cette hypothèse se confirme d'ailleurs à la lecture d'une entrevue accordée par Langevin au site Web *The Spec Fiction Hub*, où il décrit les origines de *Far Out* :

At first, Olivier Carpentier, the artist working with me on Far Out, made some artwork for prints and apparel produced by our studio in Montreal, because we thought it would make very cool looking products. Each time we were attending a convention, though, people were asking if the art was based on a comic, so Olivier asked me to come up with a story but also a coherent universe that would « make sense » out of that cool Cowbot concept (Wolfe, 2014)²⁰.

¹⁹ Si l'on se fie aux chiffres avancés par Langevin, chaque titre connaît habituellement un tirage initial de 1000 à 3000 exemplaires, bien qu'il arrive exceptionnellement qu'un titre soit tiré à 10 000 exemplaires. Selon les statistiques fournies par BAnQ, le tirage moyen d'une bande dessinée québécoise, toujours pour l'année 2014, s'élève quant à lui à 3452 exemplaires (Messier, 2016 : 28). Les données tendent à montrer que, sauf exception, les publications de Lounak jouissent d'une diffusion somme toute normale, dans le contexte québécois, et assez restreinte, dans le contexte nord-américain.

²⁰ « Au départ, Olivier Carpentier, l'artiste avec qui je travaille sur *Far Out*, a fait des croquis pour des affiches et des vêtements produits dans notre studio, à Montréal. Nous croyions que cela donnerait des produits visuellement attrayants. Chaque fois que nous participions à un salon, les gens nous demandaient s'il s'agissait d'images tirées d'une bande dessinée, alors Olivier m'a demandé de lui proposer un scénario et un univers cohérent qui pourraient donner un sens à ce concept de *Cowbot* » (Wolfe, 2014. Traduction libre).

Autrement dit, l'univers de *Far Out* a dans ce cas-ci pris naissance à partir de vêtements et d'affiches, avant de se déployer dans une série de bande dessinée. En ce sens, l'œuvre de Carpentier et de Langevin constitue le produit dérivé d'une gamme de produits originellement autonomes ne renvoyant, au moment de leur conception, à aucun univers narratif fermement établi. Le traitement réservé par Lounak à ses produits dérivés témoigne donc d'une stratégie commerciale inspirée de la bande dessinée de grande diffusion, mais adaptée à la réalité de la maison : d'un côté, les œuvres les plus connues (pensons à *Labominable Charles Christopher*) sont déclinées sous forme de vêtements, afin de tirer le maximum de profit de leur popularité; d'un autre côté, les produits de consommation qui attirent le plus l'attention de la clientèle du Studio Lounak servent de tremplins à la création d'œuvres reprenant l'esthétique graphique qui leur est propre. Peu importe l'ordre dans lequel se déroule le processus de mise en marché, les activités de Lounak placent le livre, aussi important soit-il dans le développement de la marque éditoriale, au cœur d'un réseau d'objets convergents.

Le portrait que nous avons brossé des jeunes éditions Lounak montre que leurs actes éditoriaux conjuguent en un seul et même programme éditorial des stratégies commerciales et des ambitions artistiques éclectiques, dans le but avoué de sortir du lot. Cela se traduit d'abord par une attention accrue portée au paratexte des œuvres, lequel rejette toute uniformité pour mieux singulariser chaque titre et, partant, le catalogue de l'éditeur lui-même, qui refuse l'idée de constituer une collection uniforme. La présentation matérielle des livres, qui adoptent des matériaux de qualité et, dans certains cas, des formats plus proches de l'ouvrage littéraire que de la bande dessinée, fait déborder le projet artistique dans la matérialité des objets. Cette singularité participe aussi d'une résistance au déficit de légitimité qu'engendre bien souvent, en bande dessinée, l'adhésion aux genres de l'imaginaire. Les récits proposés par les éditions Lounak donnent l'impression de profiter du même soin que les supports qui les hébergent. Le surinvestissement du paratexte est d'autant plus utile qu'il permet de rappeler, à coup de préfaces et d'encarts biographiques qui tapissent aussi bien le site Web que les ouvrages, l'appartenance de certaines œuvres et de leurs auteurs à une tradition générique connue, dont on isole les éléments les plus susceptibles d'attirer le lectorat convoité. Le rôle du paratexte est d'autant plus crucial que la maison est confrontée à de nombreux obstacles : sa marque est peu connue, certains de ses auteurs réalisent leur première bande dessinée professionnelle, d'autres viennent du marché anglophone, etc. À cela s'ajoute le désir, ou la nécessité, de conquérir plusieurs marchés : le Québec en premier lieu, mais aussi l'Europe francophone et, à l'aide d'éditeurs partenaires, l'Amérique du Nord anglophone, ces deux derniers territoires constituant des bassins de lecteurs considérables.

L'équilibre recherché entre la modestie (financière tout autant que posturale) et l'ambition, entre le besoin de s'aménager une niche dans le marché local tout en courtisant la scène internationale, peut aussi expliquer les stratégies de mise en marché des œuvres, qui empruntent à l'autoédition Web tout autant qu'à des franchises multimédias. Par exemple, l'accessibilité des œuvres, soumise à la question de leur prix de vente, reconduit cet état d'équilibre : au moment où les albums sont commercialisés à un prix supérieur à la moyenne, leur contenu continue à être diffusé gratuitement sur la plateforme numérique Kimiq. Sous sa forme numérique, l'œuvre est donc certes accessible au plus grand nombre, mais elle ne génère aucun revenu. À l'inverse, en version papier, elle permet de générer des profits, quoique son prix de vente la destine, au moins partiellement, à un lectorat d'amateurs de bandes dessinées

pour qui la qualité des objets justifie les sommes demandées. Il y a, derrière cette ambivalence, une aspiration réelle à faire les choses autrement, ambition qui est répétée et repensée à chaque nouvelle parution. En considérant que le projet éditorial initial de Lounak a été abandonné, après 2018, au profit d'un catalogue spécialisé en bande dessinée pour la jeunesse, on pourrait croire qu'il a pâti de son hétérogénéité. Néanmoins, sa récupération par l'éditeur Front Froid, qui rachète certains titres des éditions Lounak en 2019²¹ et qui porte depuis ce temps le flambeau de la bande dessinée de genre québécoise, montre que le projet est tenace. Il y a donc bel et bien une place pour les beaux livres avec une touche de mystère et il semblerait qu'elle soit en train de se stabiliser sous une nouvelle adresse.

Bibliographie

Corpus

- BROSSEAU, Cécile, et Yves RODIER (2014). *Purgatoire*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- CLOONAN, Becky (2014). *Hasard ou destinée*, Montréal, Éditions Lounak.
- DION, Jeik, et RKSS (2016). *Turbo Kid : l'aventure perdue d'Apple*, Montréal, Éditions Lounak.
- DION, Jeik, Sylvain DE CARUFEL et François DE GRANDPRÉ (2018). *Jardin mécanique : l'asile de St-Isariote*, Montréal, Éditions Lounak.
- GARCIA, Sandrine, et Rémi MAYNÈGRE (2016). *Les légendes de Kawajima*, Montréal, Éditions Lounak.
- KERSCHL, Karl (2013). *Labominable Charles Christopher*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- KERSCHL, Karl (2014). *Labominable Charles Christopher*, t. 2, Montréal, Éditions Lounak.
- LANGÉVIN, Gautier, et Olivier CARPENTIER (2014). *Far Out*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- LENOIR, Axelle (2017). *L'esprit du camp*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- LENOIR, Axelle (2018). *L'esprit du camp*, t. 2, Montréal, Éditions Lounak.
- MONGRAIN, Yan (2014). *Dominique*, t. 1, Montréal, Éditions Lounak.
- STUDIO LOUNAK (2014). *Les éditions Lounak*, sur le site *Studio Lounak*, [<https://web.archive.org/web/20150207233317/http://lounak.com/editions-lounak/>] (consulté le 29 octobre 2024).
- WEREHOUSE [site Web] (2015). [<http://warehouse.ca/>] (consulté le 29 octobre 2024).
- WOLFE, Alexandra (2014). « Q&A with Author, Gautier Langevin », *The Spec Fiction Hub*, [En ligne], [<https://web.archive.org/web/20161026020849/http://spec-fiction.ca/q-a-with-author-gautier-langevin/>] (consulté le 29 octobre 2024).

²¹ *Far Out*, *Turbo Kid*, *L'esprit du camp* et *Jardin mécanique* en font partie. À noter que Gautier Langevin est l'un des membres fondateurs de la maison Front Froid, active depuis 2008.

Corpus théorique et critique

- BECKER, Roman (2023). *Reprodukt : portrait d'un éditeur allemand de bandes dessinées (1991-2021)*, thèse de doctorat (études germaniques), Lyon, École normale supérieure de Lyon.
- BERTHELOT, Francis (2006). « Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire », *Vox Poetica*, p. 1-14.
- BESSON, Anne (2022). *Les littératures de l'imaginaire*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « L'Opportune ».
- BLETON, Paul (1999). *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études culturelles ».
- CAWELTI, John G. (1977). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Points/Seuil, coll. « Essais ».
- LAFORCE, Monique (2010). *Statistiques de l'édition au Québec en 2010*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- LETOURNEUX, Matthieu (2017). *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MARION, Philippe (1993). « Scénario de bande dessinée : la Différence par le média », *Études littéraires*, vol. 26, n° 2 (automne), p. 77-89.
- MENU, Jean-Christophe (2005). *Plates-bandes*, Paris, L'Association.
- MESSIER, Pascale (2016). *Statistiques de l'édition au Québec en 2014*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- OUVRY-VIAL, Brigitte (2007). « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication & langages*, n° 154 (décembre), p. 67-82.
- POMIER, Frédéric (2005). *Comment lire la bande dessinée?*, Paris, Klincksieck.
- SAGER, Christian (2014). « Tense Proximities Between CCI's Comic Book Consumers, Fans and Creators », *It Happens at Comic-Con: Ethnographic Essays on a Pop Culture Phenomenon*, Jefferson, McFarland & Company.
- SOUCHIER, Emmanuël (2007). « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication & langages*, n° 154 (décembre), p. 23-38.

Entrevue

- (2015). Entretien par correspondance de Philippe Rioux avec Gautier Langevin, éditeur et auteur chez Lounak, en ligne (validé en novembre 2023).

Notice biobibliographique

Philippe RIOUX est titulaire d'un doctorat de l'Université de Sherbrooke en études françaises incluant un cheminement en histoire du livre et de l'édition. Sa thèse, qui porte sur le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée québécoise, lui a valu le Prix de la meilleure thèse de l'Université de Sherbrooke (catégorie des lettres, sciences humaines et sociales). Un ouvrage qui en est tiré est paru en novembre 2022 aux Presses de l'Université de Montréal (*Alter ego : le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*). Il enseigne présentement l'histoire et l'analyse de la bande dessinée à l'Université du Québec en Outaouais et à l'Université du Québec à Trois-Rivières.