

De Bécassine à Yoko Tsuno : Réflexions sur les stéréotypes, les oublis et la renaissance de quelques héroïnes créées par des auteurs masculins.

Chris Reyns-Chikuma
University of Alberta

On l'a suffisamment répété sans que cela ne change vraiment la situation, au moins jusqu'à tout récemment : il y a peu de femmes dans la BD francophone, tant dans le rang des créatrices que dans celui des héroïnes. En sondant l'histoire de la BD, cet article entend discuter de plusieurs points cruciaux de la représentation des personnages féminins et de leurs auteur(e)s : différences de traitement, réception, stéréotypes, ambiguïtés et portée des choix graphiques.

1. Une BD de filles?

Sans retourner jusqu'au 19^e siècle, la BD au féminin pourrait commencer avec *La Semaine de Suzette*¹, magazine hebdomadaire catholique pour filles créé en 1905 et qui reste principalement connu grâce à l'une de ses héroïnes, Bécassine. Ce personnage est un premier cas intéressant pour aborder la problématique de la place des femmes dans la BD. Si, comme l'ont montré certains critiques, cette bonne B/bretonne qui a évolué pendant soixante ans dans les mains de divers artistes, est plus complexe que ce qu'en a retenu la mémoire populaire, elle reste aujourd'hui principalement associée à un stéréotype négatif de femme dont l'évidence est signalée par le sens du nom commun : « jeune fille sotte ou naïve ».

De plus, l'absence de bouche chez Bécassine est aisément lisible comme symptomatique non seulement de la condition de la bonne/paysanne bretonne par rapport à ses maîtres bourgeois parisiens (Martin-Fugier), et de la femme dans le patriarcat en général, mais également dans le système patriarcal de la bande dessinée en particulier où chaque trait est supposé signifier clairement quelque chose.²

¹ Hebdomadaire catholique ultra conservateur, anti-juif et anti-franc-maçon, et donc pour le dire brièvement, anti-féministe.

² C'est particulièrement le cas pour Bécassine dessinée dans le style de ce qui deviendra la « ligne claire ».



Enfin, l'histoire même de la création de ce personnage féminin révèle les tensions qui travaillent le monde de la BD francophone³ : créée par la rédactrice en chef Jacqueline Rivière pour combler un vide dans le magazine laissé par une erreur masculine, Bécassine est vite reprise par Joseph Pinchon, rejoint par d'autres artistes masculins, qui seront pendant longtemps les seuls crédités pour la création et la reproduction du personnage.

Viendront ensuite une série d'autres magazines pour filles : *L'espiègle Lili*, *Fillettes*, *Lisette*, *Mireille*, *Ames vaillantes*, *Bernadette*, *Line*, etc.⁴ Cependant, fait révélateur, aucune héroïne issue de ces magazines ne reste aujourd'hui dans la mémoire collective, que ce soit par la désignation d'un type ou par l'existence de produits commerciaux ou culturels dérivés. Bécassine, au contraire, a connu deux adaptations filmiques, de nombreuses rééditions d'albums jusqu'à aujourd'hui, des jouets, jeux et gadgets de toutes sortes, ainsi que des chansons qui soit renforcent le stéréotype (celle de Chantal Goya en 1979, vendue à plus de trois millions d'exemplaires) soit le critiquent (celle du chanteur breton Dan Ar Braz, connue grâce à sa participation à l'Eurovision en 1996)⁵.

De même, mis à part le livre de Marianne Couderc sur *La Semaine de Suzette*, et quelques articles ou chapitres ici et là,⁶ il n'existe que très peu d'études sur ces magazines pour filles. La communauté des chercheurs/ses en BD n'a donc qu'une vision fragmentée et assez vague sur leur fonctionnement et leurs représentations des personnages féminins.

Pourtant leur examen est éclairant à au moins deux niveaux. Il apparaît d'abord que ces magazines contiennent, dès les années 1950, plus de textes et de photos que de BD sous quelque forme que ce soit (strips, histoires complètes, feuilletons). Ce phénomène est particulièrement patent lorsqu'on les compare aux magazines équivalents pour garçons, tels que *Vaillant* (créé en 1945 et devenu *Pif Gadget* en 1969) ou *Pilote* (créé en 1959 et disparu en 2004-2008), beaucoup plus fournis en contenu BD. La BD apparaît ainsi comme moins définitoire de l'identité d'un magazine dans le cas des publications pour filles que dans celles des garçons.

³ Même s'il existe diverses versions concurrentes et contradictoires de cette histoire (voir Couderc, Davreux, Lehambre, Vitruve), le contexte patriarcal en général, et en particulier dans le domaine de la presse, rend cette version plus que plausible, symbolique et symptomatique.

⁴ À cause du manque d'espace, nous nous limiterons ici à la BD au sens restrictif tout en reconnaissant que le « roman dessiné » pourrait faire partie du corpus (voir Baetens); de plus, il faut garder en tête qu'il existait aussi des magazines pour filles et femmes qui ne comportaient pas de BD et qui pouvaient présenter des représentations plus progressistes.

⁵ Sans compter les variations comme celle de Brassens (1969) ou Delpech (1967).

⁶ Voir aussi Crépin, *Les Presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*, 2009.



En outre, ces magazines féminins disparaissent tous dans les années 1960 (le dernier, *Lisette*, en 1973). C'est donc au moment où la BD commence à être reconnue comme un art qui aboutira à l'appellation de « 9^e art » (1964), puis à la création d'un festival (Angoulême, 1973, et à sa reconnaissance officielle par le gouvernement (1983), que les magazines de BD pour filles et femmes disparaissent tous un à un. On connaît le sort du dernier en date, *Ab! Nana* (1974-76), magazine explicitement féministe qui ne durera que deux ans (Talet, 251), alors que tous les magazines conçus par des hommes et souvent pour des hommes, voire ayant des contenus sexistes, subsisteront jusqu'à récemment (*Métal Hurlant*, 1975-1987; *L'Echo des savanes*, 1972-2008), naîtront dans ces mêmes années (*À Suivre*, 1979), ou renaîtront plusieurs fois (*Charlie Hebdo*).

On notera que la différence de traitement continue sur l'Internet. En effet, la page Wikipédia sur « *Line* » par exemple porte uniquement sur le personnage et pas sur le magazine qui n'a pas sa propre page, alors que son « équivalent » (sic⁷), *Le Journal de Tintin*, en a plusieurs. En outre, si le personnage a sa page c'est immédiatement pour mettre en évidence que l'héroïne a été reprise par un homme-artiste, déjà célèbre, Paul Cuvelier, et que le personnage a été créé par deux personnes, Nicolas Goujon, qui possède un lien vers sa propre page, et Françoise Bertier... qui n'en possède pas.⁸

À l'inverse, les héroïnes encore présentes aujourd'hui dans la mémoire collective francophone ont toutes été produites par des hommes, viennent de BD s'adressant toutes principalement à un public masculin, et sont toutes plus ou moins négatives ou très stéréotypées comme La Castafiore, Bonemine, etc. (Lipani 72)

Comme l'a montré Annie Pilloy dans *Les Compagnes des héros de B.D.* (étude publiée en 1994, mais qui reste la plus complète sur les représentations de femmes dans la BD francophone des années 1940-60), il n'y a que peu d'héroïnes jusqu'aux années 1970 dans la BD, mais essentiellement des compagnes de héros (et ce, à l'inverse des comics et des mangas). Ensuite, à travers un corpus relativement vaste et divers, Pilloy montre bien que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ces compagnes sont presque toutes représentées de plus en plus négativement : « les personnages secondaires

⁷ Voir la page Internet de « *Line* » sur Wikipédia qui présente le magazine comme le « pendant » du *Journal de Tintin*.

⁸ Ceci peut être vérifié pour d'autres femmes-artistes et dans d'autres domaines culturels. Ainsi, pour bien montrer que ce phénomène discriminatoire n'est pas dû à une simple coïncidence, on mentionnera le domaine des jeux vidéo où les tentatives de création de personnages féminins forts par des femmes (certaines ouvertement féministes) sont accueillies dans la communauté majoritairement masculine par des réactions très agressives tant sur Internet et les médias sociaux que dans les conventions sur les jeux vidéo.



féminins de la fin des années 40 et du début des années 50 ont, malgré la fameuse loi du 16 juillet 49 sur les publications destinées à la jeunesse, une place légèrement plus importante et une image plus positive et plus diversifiée que dans les années qui suivent » (257). Seccotine de Franquin dans *Spirou et Fantasio* pourrait être un bon exemple de cette image plus positive. Elle conclut toutefois étrangement en écrivant: « il fallut attendre la fin des années 60 pour assister à la naissance d'héroïnes à part entière, telle Natacha de Walthéry (1969). » (257) On pourra en effet s'étonner de ce seul exemple dans la conclusion⁹: non seulement d'autres qui précèdent ne sont pas mentionnés, mais surtout celui-ci est plus que problématique.

2. Natacha

Le personnage de Natacha de la série *Natacha, hôtesse de l'air*, publiée en février 1970 dans *Spirou*, puis en album en 1971 chez Dupuis avec un succès qui ne se dément pas jusqu'à aujourd'hui (le 22e album est sorti en 2014), est une héroïne positive: elle est intelligente, audacieuse, et indépendante. Elle est effectivement indépendante, tant psychologiquement, puisqu'on ne la voit pas dépendre d'un héros masculin pour se tirer de situations difficiles ou attendre le mari idéal, qu'économiquement, puisqu'elle a un travail. Ce travail marque une évolution indéniable dans la représentation des femmes dans la BD francophone puisque, comme le montrent Pilloy et quelques études postérieures (Groensteen; Lipani; Benoit), la femme était jusque là souvent absente, cantonnée au foyer comme une mère de famille insipide (*Boule et Bill*), ou limitée à des postes subalternes tels que secrétaires, femmes de ménage, etc.

Pourtant, la profession de Natacha est aussi révélatrice d'une certaine attitude masculine des créateurs, le scénariste François Walthéry et ses sept dessinateurs masculins. D'une part, on se rappellera que dans les années 60, le métier d'hôtesse de l'air est à la fois un métier nouveau (l'avion de masse pour touristes est alors récent [Decroly 14]), mais aussi très vite féminisé et érotisé.

Premièrement, les métiers du « care » comme celui d'hôtesse, dont la fonction est de se charger de l'accueil, de la sécurité et du confort des passagers, sont en effet réservés, de fait si pas de droit, uniquement aux femmes dans les premières décennies, alors que les « métiers de direction », comme celui de pilote, appartiennent aux hommes.¹⁰ Ceci ne faisait que prolonger dans l'espace

⁹ Elle cite tout aussi brièvement quelques autres exemples dans l'introduction (13) et dans le corps du texte.

¹⁰ Voir les premières femmes pilotes Jacqueline Auriol et Danièle Décuré (*Vous avez vu le pilote ? c'est une femme*, 1982).



public le rôle des femmes comme essentiellement mères et/ou épouses, pourvoyeuses du « *care* » dans le privé.

En outre, ce métier est aussi vite érotisé. En effet, ce métier de femme qui voyage librement dans les airs engendrera ou renforcera les fantasmes masculins de femme légère et volage. Pour preuve les blagues et chansons populaires des années 1960-70, la plus célèbre étant celle interprétée par Jacques Dutronc, aux paroles on ne peut plus claires: « Toute ma vie j'ai rêvé d'être hôtesse de l'air, toute ma vie j'ai rêvé d'avoir les fesses en l'air ». On se souviendra peut-être aussi de la série des films *Emmanuelle* (1974), réservoir extraordinaire de fantasmes masculins, où l'héroïne passe à l'acte en plein vol¹¹. De nombreuses représentations de Natacha disponibles en ligne par Walthéry ou d'autres auteurs masculins confirment ces associations.

Ces images du paratexte et du péritexte qui, comme l'écrit Gérard Genette dans *Seuils* (6-7) contribue à définir l'interprétation, sont renforcées par les dessins assez explicitement érotiques « stratégiquement cachés » dans les couvertures intérieures. Les qualités de Natacha sont alors rendues ambiguës, comparables aux qualités des superhéroïnes ou des compagnes des héros des comics américains. La surenchère qui caractérise le pouvoir des superhéros (et qui est encore plus évidente à l'ère des effets spéciaux) semble produire une « surenchère » pour les superhéroïnes.¹² Ainsi, comme Wonder Woman ou la récente Spider-Woman, elles sont fortes, intelligentes et parfois même indépendantes, mais elles ont alors des corps « irréels » et des poses impossibles¹³ ; ou bien, comme dans le cas de Lois Lane, elles ont des corps « normaux », mais restent au final dépendantes de « leur » homme. Dans le cas de Natacha, stratégiquement dessinée pour être suggestive tout en restant acceptable pour la loi de 1949 (et son interprétation d'ailleurs de moins en moins conservatrice par les éditions Dupuis à partir des années 1970), la représentation de la femme dépend du regard masculin, comme l'a montré Laura Mulvey dans le domaine du cinéma. En effet, son côté « émancipé », fait d'audace et de liberté, ne la rend que plus excitante sur le plan de l'aventure et des fantasmes, les deux étant intrinsèquement liés, comme nous allons le voir pour la supposée première femme astronaute.

¹¹ Voir aussi *Boeing Boeing* de Marc Camoletti (1960) adapté au cinéma en 1965 où trois hôtesses de l'air partagent le même amant.

¹² Voir après beaucoup d'autres, l'article de Jill Lepore, « Looking at Female Superheroes With Ten-Year-Old Boys ».

¹³ Voir par exemple parmi les nombreuses études parues aux USA et les nombreuses controverses autour de ces héroïnes de comics (Robbins); les controverses semblent s'être déplacées depuis quelques années vers les jeux vidéo, marché beaucoup plus lucratif que celui des comics.



3. Un peu plus tôt... Et l'homme créa Barbarella

Dans son article « Bringing Barbarella Down to Earth », Lisa Parks utilise le personnage de Barbarella pour, d'une part, parler de la manière dont les femmes astronautes ont été interdites d'espace dans les années 1960, et d'autre part, « considérer l'expression d'une agentivité du corps féminin dans le film qui est capable d'opérer à l'intérieur d'un régime de mobilité limitée politiquement, professionnellement et personnellement » (254). Cependant, si on peut parler d'une certaine agentivité dans le film de Roger Vadim (1968), c'est beaucoup moins le cas dans la bande dessinée de Jean-Claude Forest (1962).

Premièrement, l'argument de Parks est sans doute valable pour le contexte qu'elle analyse, américain et spatial, mais beaucoup moins pour la France sans programme spatial, même si le film américanisé par Jane Fonda a rapidement pris le dessus, y compris en France, comme la couverture choisie pour l'édition Losfeld de 1968 le prouve. Deuxièmement, si Barbarella est bien la première astronaute en BD, en 1968-69, elle n'est plus la seule (Laureline, Yoko). Enfin, pour ce qui est de l'agentivité sur le plan professionnel, cela est également moins pertinent pour le domaine de la BD francophone, puisque, nous allons le voir, il paraît peu crédible de présenter Barbarella comme une « agente » spatiale.

L'histoire de Barbarella est relativement simple. Nous sommes dans le futur et Barbarella voyage de planète en planète, étant amenée à intervenir comme une sorte d'ambassadrice de paix entre deux civilisations en guerre. Son message semble parfaitement réfléchir les années 60 : « Faites l'amour pas la guerre! »

Au début, elle semble conduire un vaisseau spatial et c'est cette image qui fait de Barbarella une astronaute. Cependant, elle ne conduit son aéronef que dans la première scène, puisque dans le reste de l'aventure, au contraire, elle est conduite par des machines automatiques ou par des « hommes » (venant d'autres planètes). En outre, le vaisseau spatial qu'elle conduit s'écrase dès la fin de la première page. Cet écrasement pourrait donc facilement renforcer le stéréotype de la femme au volant très courant jusqu'à tout récemment et on pourrait vite douter de sa capacité d'être une bonne astronaute.

En fait, dans la BD, Barbarella n'a pas de profession sinon celle d'« aventurière » qui voyage de planète en planète. Il faut d'ailleurs entendre ce voyage au sens le plus passif du terme, car elle se déplace sans plan précis et pour fuir un chagrin d'amour dont on ne sait rien, ce qui a deux conséquences interprétatives. D'une part, n'ayant ni famille ni ami(e), on a affaire à un personnage plat sur le plan psychologique, de manière inversement proportionnelle à ses rondeurs physiques. D'autre part, elle se laisse porter par les événements sans avoir d'initiative, si ce n'est certaines actions impulsives.



L'histoire dans l'album est en effet marquée par la forme sérialisée de la première publication dans le magazine, c'est-à-dire qu'elle est faite de l'accumulation d'aventures sans structure narrative globale, où l'héroïne semble ballottée d'un coin de l'univers à un autre. Voici comment Forest explique ce « désordre » : « And for the next two years, at the rate of eight pages every three months I told her adventures, going with the flow of inspiration without any preplanning » (Kannenberg 19). De même, sur le plan politique, peut-on douter de l'interprétation de Parks qui met en évidence son hypersexualisation qui « reflects the impossibility of 'real' female astronaut during the 1960s, for it demonstrates how feminine sexuality was exploited not only to keep women out of space, but to fetishize the only female astronaut in public view ». (Parks 254)¹⁴

Si Barbarella est aussi présentée comme courageuse par certains critiques et par divers personnages de la BD même (en particulier par l'ange aveugle), l'est-elle vraiment? Ou est-elle plus simplement inconsciente et naïve? Elle se porte en effet volontaire plusieurs fois pour aider un ou des personnages en difficulté, mais chaque fois, elle se met dans une situation difficile ou catastrophique où elle doit être sauvée par un ou des hommes, et ce jusqu'à la toute dernière image où on les voit portées, elle et son ennemie, par un ange, supposément asexué, mais qui a pourtant bien le profil d'un homme, voire, par ses dimensions physiques, d'un surhomme ou d'un superhéros présent comme Superman pour Lois Lane, pour la sauver de la catastrophe qu'elle a en partie provoquée.

La critique positive du personnage de Barbarella vient en fait essentiellement de deux endroits. Tout d'abord, de la part de quelques féministes qui semblent chercher à récupérer des symboles forts pour la cause féminine, mais en les réinterprétant hors contexte par des lectures superficielles ou des analyses des produits dérivés comme les adaptations filmiques postérieures à la BD.¹⁵ Ainsi dans une thèse récemment sortie, on peut lire:

Pour Gérard Blanchard, ce personnage marque les débuts de la BD moderne pour adultes. Nous signalons cette opinion (partagée par la plupart des historiens spécialistes de la question) au début de notre étude, car il nous semble révélateur que la création d'un personnage féminin indépendant, et qui s'illustre par son émancipation sexuelle soit choisie comme repère de la modernité dans l'histoire de la

¹⁴ Marie Lathers propose une interprétation moins positive que Lisa Parks dans les quelques pages qu'elle consacre au film *Barbarella* dans *Space Oddities: Women and Outer Space in Popular Film and Culture, 1960-2000*, 2010, 168-171.

¹⁵ Ce que Will Brooker écrit pour Batman pourrait ainsi être applicable à une lecture plate de Barbarella: « Many comic fans who now deride the 1960s Batman as campy and cheap were born in the 1970s and 1980s; their flattening of the complex discourses which surrounded the show to a single characteristic is simply convenient, willful or simple ignorance » (236). Barbarella demanderait donc une lecture plus « épaisse » (Clifford Geertz, *The Interpretation of cultures*, 1993), au-delà d'une lecture univoque, simplificatrice, féministe ou anti-féministe, qui représenterait les différentes lectures possibles simultanées.



BD. À ce titre, on peut considérer que la représentation du personnage féminin joue un rôle moteur dans les mutations de la BD. (Boy 97)

Ce type d'interprétation paraît trop optimiste, voire erronée, puisque non seulement Barbarella n'est pas la première BD pour adultes (même si elle est sans doute la première à succès), mais surtout puisqu'il faudra attendre encore au moins 30 ans pour voir une diversité de femmes non nécessairement et répétitivement sexualisées en BD, comme la thèse de Boy, et beaucoup d'autres, tenteront d'ailleurs de le montrer. Enfin, contrairement à ce que semblent dire ces contre-interprétations féministes, aucune femme artiste ne semble n'avoir jamais été inspirée par Barbarella.¹⁶

L'interprétation positive de Barbarella est également donnée, hors des sphères féministes. Ainsi Thierry Groensteen écrit-il : « des héroïnes 'libérées' de Forest [...], on n'a souvent retenu que la nudité, alors qu'il s'agissait de femmes actives, indépendantes, accomplies, intelligentes, en aucun cas réductibles à leur dimension érotique. » (Groensteen, en ligne) Or, il est difficile de ne pas « retenir » la nudité de Barbarella puisqu'elle est tellement présente, et surtout de manière gratuite. Plus pertinent est le jugement de Peeters cité par Groensteen dans le même texte : « ce qui avait constitué une audace va peu à peu se muer en un nouveau conformisme: il n'y aura bientôt plus d'album sans quelques scènes déshabillées. D'une misogynie par absence, on va passer à une misogynie de la représentation stéréotypée, tant graphiquement que narrativement » (Groensteen, en ligne). Ironiquement cette analyse plus historicisée est l'œuvre d'un théoricien et créateur qui n'a pas toujours surmonté ces représentations gratuites de femmes déshabillées dans ses propres BD.¹⁷ Le problème reste que jusqu'à tout récemment la BD était un univers impérialement masculin, sans dialogue avec d'autres visions féminines, féministes, ou genrées.

La BD de Jean-Claude Forest est créée en 1962 sous forme de feuilleton pour *V Magazine*, un magazine de vulgarisation scientifique et de science-fiction. Ce genre de revue était typiquement faite par et pour des hommes. Elle est ensuite reliée en album en 1964. Celui-ci est publié d'abord par Le Terrain vague

¹⁶ Trina Robbins, l'une des grandes spécialistes de la place des femmes dans les comics et qui a réussi à faire revivre des noms de créatrices ou d'héroïnes oubliées, ne la cite pas (1985). Sans doute trouvera-t-on des femmes-artistes aujourd'hui influencées par Barbarella, mais d'une part c'est par le film qu'elles le sont (et par Jane Fonda en particulier, elle-même un « mythe » féministe), et d'autre part, il est parfois difficile de savoir qui a vraiment créé l'œuvre inspirée par « Barbarella » comme c'est le cas du vidéoclip de la chanson « Put yourself in my place » de Kylie Minogue (en fait réalisé par un homme).

¹⁷ De même, le dernier album, *La Douce* (2012), de son fidèle et génial partenaire, François Schuiten, le montre encore présentant sans raison une femme en petite culotte de page en page.



et après un succès fulgurant (200.000 copies vendues en quelques mois), par le même éditeur, mais aux éditions qui portent son nom, Éric Losfeld.

S'il est vrai que Losfeld est un éditeur ayant souvent pris des risques pour publier de nombreux textes provocateurs contre la censure débilatante de l'époque, son catalogue reste très largement masculin (deux femmes pour une centaine d'hommes en 1970). Sans surprise, tous les créateurs de la BD sont des hommes (y compris Daniel Billon, le collaborateur de Forest), tout comme ceux qui participeront à l'expansion de ce mythe : du cinéaste Vadim, les critiques de l'époque, la chanson de Gainsbourg (« Qui est in? » datant de 1966), la pub de Périer (1967), aux réalisateurs potentiels d'un remake cinématographique en discussion depuis plusieurs décennies (Rodriguez, et d'autres) et la comédie musicale par Dave Stewart en 2004.¹⁸ Il en va de même pour les artistes influencés par le « mythe Barbarella ». Ainsi le groupe musical Duran Duran, composé de quatre hommes, a repris le nom du personnage maléfique du film, Durand Durand, qui est en fait un personnage plutôt positif dans la BD (preuve de la méconnaissance de la BD ?), et leur clip vidéo, « Electric Barbarella », présente Barbarella comme une poupée sexuelle.

Enfin, l'exemple de l'orgasmotron est parfois donné comme preuve que cette BD est (proto-)féministe. En réalité, le fait que Barbarella fasse « sauter » la « machine excessive » ne prouve pas nécessairement que sa sexualité soit plus forte que celle des hommes. En effet, cela peut également signifier l'idée que toute femme est nymphomane et barbare, essentiellement « autre ». Car c'est bien ainsi qu'elle est dessinée dans des appareils minimaux et des poses aguichantes qui n'ont rien à voir avec le contexte guerrier de l'histoire. Elle y tombe comme un cheveu dans la « soap opera », pour finalement échouer dans son rôle d'ambassadrice qui utilise principalement son sexe (aux deux sens du terme) pour tenter de résoudre le différend entre ces deux mondes radicalement différents, les Crystallians et les barbares Orhomrs.

En somme, si on peut admettre que des interprétations plus subversives ou féministes ont été possibles, y compris à l'époque, comme les études de réception l'ont montré pour des œuvres populaires¹⁹, l'interprétation principale semble bien résumée par l'auteur dans un entretien de 1968, cité dans la préface de Guy Vidal à l'édition intégrale (1994) :

¹⁸ Voir son entretien dans le *Financial Times* du 16 mars 2004, dans lequel il dit : « Seeing Fonda when I were stoned and 17 was not a bad experience » et « despite its cult status, it is basically a tits-and-ass flick with cheesy special effects ». Il ajoute plus loin que sa comédie est inspirée de la BD et pas du film sans toutefois donner plus de précisions.

¹⁹ Voir par exemple les débats autour de l'interprétation et de la réception du feuilleton américain *Dallas* dans *Cultural Studies*, Glevarec, *Cultural Studies, Anthologie*, 2013, 132-250.



Barbarella est une femme libre, sauvage, indépendante. Ce n'est pas une suffragette pour autant, ni un gendarme. Elle reste très féminine et a le privilège de pouvoir se contredire à l'occasion. Ce n'est pas une vamp, mais une anti-vamp. D'ailleurs je n'aime pas les pin-up. Pour moi, Barbarella est un type de femme qui a toujours existé. Contrairement à ce que l'on raconte, elle n'est absolument pas scandaleuse. (4)

Elle est donc libre, mais ne peut pas choisir/voter (suffragette). Dans un motif que l'on retrouvera souvent dans les créations masculines de protagonistes féminines, Barbarella, c'est-à-dire la petite Barbara, c'est la « fille » plutôt que la femme : on parlerait alors de *supergirl* plutôt que de *supervoman*. C'est d'ailleurs ainsi que les personnages masculins de cette BD s'adressent à elle sans qu'elle ou d'autres ne contestent cette appellation diminutive. En fait, le rôle de cette petite « barbare » est de donner du pigment à cette aventure spatiale, domaine exclusivement réservé aux hommes, de transformer cet espace « dur, sec, infini, effrayant » en espace exotique, par son corps hypersexualisé et ses audaces infructueuses et donc non-menaçantes. Comme le constate Michel Butor, dans les années 1960, l'espace de la SF est devenu ce nouveau lieu exotique remplaçant en partie l'espace épuisé par le genre du roman d'aventure, car la terre est maintenant devenue « terra cognita ad nauseam » : tout semble avoir été dit sur la jungle, le désert, l'arctique, la pleine mer, l'île déserte, etc. (Butor 223)

Barbarella est avant tout une femme disponible pour les lecteurs de l'époque, des adolescents et jeunes hommes, et qui couche littéralement avec n'importe qui de n'importe quel camp, y compris avec un robot pour réparer sa panne. Elle semble dès lors difficilement interprétable, sauf hors contexte, comme symbole d'émancipation. La critique culturelle a récemment abordé ce rapport entre liberté sexuelle et émancipation avec la série *Sex & the City* pour dénoncer cette liberté souvent limitée à la liberté d'acheter (Gill 28), Mais au moins Carrie, Charlotte, Samantha et Miranda ont-elles des amies, une profession, une « épaisseur » psychologique de personnages, ce qui n'est pas le cas de Barbarella.

4. Encore un petit effort et nous y serons...

Quelques années après Barbarella apparaît Laureline. Cette nouvelle « astronaute » présente les mêmes qualités que Natacha, mais sans son érotisation. La série *Valérian agent spatio-temporel* a été créée en 1967 dans *Pilote* et en 1970 en album chez Dargaud par Christin (scénariste) et Mézières (dessinateur). Laureline y joue un rôle clé dès le début et est représentée comme intelligente, audacieuse, forte et indépendante, et constitue sans doute la première héroïne aussi positive de la BD francophone créée par des artistes masculins.



Cependant, ce côté positif est amoindri par certains éléments. Ainsi Laureline n'a pas d'amies: elle est la seule femme, positive, dans un monde d'hommes. C'est « the Smurfette Principle » dénoncé par Katha Potlitt dès 2001 dans un article du *New York Times Magazine*. Ce « syndrome de la Schtroumpfette » a été repris par les féministes comme Isabelle Germain, fondatrice des « Nouvelles News », à propos des femmes dans le paysage médiatique. D'autre part, il faut souligner qu'il a fallu attendre 2007, c'est-à-dire 40 ans après sa création, pour que Laureline ait une place sur la couverture réintitulée « Valérian et Laureline, agents spatio-temporels ».

Enfin, arriva Yoko Tsuno. Comme l'a montré Maurice Tochon (1986), Yoko est indiscutablement la plus positive des héroïnes de BD créées par un artiste masculin. Elle est intelligente, courageuse, forte et indépendante (Tochon 47). De plus, elle n'est nullement sexualisée et la série porte son nom dès sa création en 1970. Elle a également quelques qualités supplémentaires.

En effet, elle a un métier précis, une famille et est d'origine asiatique. En effet, même si Laureline voyageait dans l'espace, elle était davantage une aventurière de l'espace qu'une astronaute, puisque, comme Tintin reporter que l'on ne voit jamais « reporter », on ne voit jamais Laureline travailler comme astronaute. Au contraire, Yoko est explicitement représentée comme une « ingénieure en électronique » et est régulièrement vue en train de manipuler, réparer ou construire des machines.²⁰

De même, le fait d'avoir une famille donne une rondeur au personnage qui permet une identification potentielle plus sérieuse pour les filles ou femmes qui la lisent. De plus, non seulement elle entre en empathie avec d'autres personnages, mais adopte également une petite fille (*Le Dragon de Hong Kong*, album 16), ce qui fait d'elle une précurseuse, combinant famille et métier.

Enfin, le fait qu'elle soit une héroïne positive asiatique reste une exception en 1970 qui permet de la voir comme annonciatrice d'un féminisme cette fois transnational. Ceci est d'autant plus intéressant que, en ne la faisant pas 100%

²⁰ Dans un article intitulé « Scientists in Belgian Comics », après avoir étudié plus de 20 personnages de scientifiques dans la BD, Rommes et Van Gorp concluent que « Yoko Tsuno is the best example of the scientist as adventurer [...] she does not fit this quite unattractive role of the scientist for comic-book readers, which makes her the exception that proves the rule » (159; 166). On notera toutefois que si cette conclusion est positive pour Yoko et malgré le fait qu'elle est citée 12 fois (après Tintin, 13), elle n'est citée ni dans le résumé, ni dans les mots-clés alors que les Schtroumpfs (cités 4 fois) le sont. De même, Guillaume de Syon ne mentionne Yoko qu'une seule fois et en note de bas de page, dans un chapitre pourtant intitulé « Balloons on the Moon: Visions of Space Travel in Francophone Comics Strips », *Astrofuturism* édité par Alexander Geppert (170-186).



japonaise, mais ayant aussi des origines chinoises, Leloup évite une simplification dans la représentation de l'Autre. Il défie ainsi les représentations politiques qui, en Europe comme en Asie, opposent la Chine au Japon, en particulier depuis l'invasion japonaise, évoquée dans Tintin et *Le Lotus bleu* (1937), où les Chinois étaient représentés positivement ou en victimes et les Japonais étaient caricaturés en « méchants ».²¹

Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que toutes ces qualités ont été acceptées pendant les vingt premières années de sa production et réception la plus vaste (1970-1990) que parce qu'elle était une fille et non une femme. En effet, s'il est difficile de donner un âge précis à Yoko (qui vieillit un peu du premier album au troisième), on peut l'estimer à 16-17 ans. En tant que fille, elle ne menace nullement le patriarcat. Une fille impertinente dans la lignée de Lili l'espiègle à Zazie est en effet acceptable, mais pas une femme.

De plus, on voit que ces trois héroïnes évoluent dans un monde futur, et si elles sont perçues comme des héroïnes provocantes (Barbarella) ou émancipées de la tutelle patriarcale (Laureline, Yoko) ces dernières décennies, elles pourraient justement bien ne l'être que parce qu'elles appartiennent au futur et non au présent.

Heureusement, depuis les années 1970, à côté de BD qui continuent la tendance lourde des années précédentes (de Pelisse dans *La Quête de l'oiseau du temps* en 1983 à Cixi dans *Lanfeust de Troy* en 1994 et Nävis dans *Sillages* en 1998), d'autres artistes masculins ont contribué à créer des héroïnes positives : ainsi Adèle dans Adèle Blanc-Sec de Tardi (1976), Isa dans *Les Passagers du vent* de Bourgeon (1979), Comanche dans *Comanche* de Greg et Hermann (1982), Jeannette dans *Jeannette Pointu* de Wasterlain (1983), etc. Parallèlement certaines femmes bédéistes commencent à se faire voir (Bretécher, Montellier, Goetzinger, Cestac, jusqu'à Catel) préparant le terrain pour la (re)naissance des années 2000.

5. (Re)naissance

Bien que rien n'indique que Roger Leloup, le créateur de Yoko, ait été conscient de l'importance du phénomène manga, et en particulier des shojo, ses aventures permettent de faire une connexion intéressante avec la manga shojo,

²¹ Une position qui, comme cela est rarement mis en évidence, n'était en fait pas aussi gratuite qu'il n'y paraissait : les Japonais menaçant alors les intérêts belges et européens en Chine, cette perspective d'Hergé pourrait être vue comme « représentant » les intérêts politiques et financiers de l'état.



qui est probablement l'une des causes de la renaissance de la BD au féminin depuis le tournant des années 2000.

On le sait que le Japon n'est pas spécialement un modèle d'égalité entre les genres, dans la mesure où jusqu'à tout récemment les femmes étaient censées et très vivement « conseillées » de rester ou de retourner à la maison pour se marier et avoir des enfants.²² Pourtant, depuis longtemps déjà, le Japon produit des mangas pour filles et femmes très populaires et très diversifiées. L'apparent paradoxe a déjà fait couler beaucoup d'encre, mais c'est l'impact d'une BD japonaise spécifique en francophonie qui nous intéresse ici. Avec la vague manga dans les années 1980 en France, beaucoup de lectrices ont enfin pu se retrouver sous des représentations moins stéréotypées, même si ces nouvelles formes restaient fortement fantasmagoriques, imprégnées d'un certain exotisme voire d'orientalisme.²³ Ce phénomène shojo a contribué à créer un boom d'une vraie BD au féminin, c'est-à-dire créée par et pour des femmes tout en accueillant de manières diverses les garçons et les hommes. On sait qu'elle a même parfois influencé voire transformé la BD franco-belge tant chez les hommes (Frédéric Boilet) que chez les femmes-artistes comme Vanyda, Patricia Lyfoung, etc. (Rhéault 91).

Un autre facteur, qui est une lame de fond plutôt qu'une vague, est en fait le premier chronologiquement : les luttes des femmes et des féministes depuis plus de 40 ans. Celles-ci ont commencé à porter leurs fruits dans divers domaines de la société, y compris assez tardivement dans la BD. Après le droit de vote tardif par rapport à d'autres pays (1945), le droit de divorcer (1975), le droit de disposer de son corps (autorisation de la contraception en 1967, la loi Veil en 1975), vient finalement la possibilité de faire des BD, de rêver et faire rêver, mais aussi de s'identifier à des modèles créés par des femmes, et pour les garçons/hommes de s'intéresser à une sensibilité qui peut parfois être différente.

Cependant, dans le domaine spécifique de la BD, le facteur décisif a sans nul doute été l'Internet. Comme Bart Beaty l'a montré dans divers articles et livres, dont l'un consacré à la bd européenne et donc aussi et surtout francophone, à partir des thèses de Bourdieu et du sociologue américain Howard Becker, l'identification des « cultural gatekeepers » permet de voir comment un type d'art est accepté en tant que tel (Beaty *Comics ; Unpopular*). Ce sont ces « portiers » institutionnels, à 99% masculins dans la BD francophone, des magazines aux

²² Amélie Nothomb en présentait une version un peu caricaturale dans son roman *Stupeur et tremblements* en 1999. Voir l'article de Demetri Sevastopoulo, « Abe pushes 'Womenomics' to shake up Japan's workforce dynamic », *Financial Times*, Dec.7, 2014.

²³ Voir Napier, *Anime* (2000) pour « shojo » (118-121) et pour « exoticism » (249-259), et aussi *From Impressionism to Anime: Japanese Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West* (2007).



maisons d'édition, qui empêchaient la BD au féminin de se faire voir, publier (maison d'édition), distribuer (distributeurs, kiosques), vendre (magasins), lire (écoles, bibliothèques). L'Internet, en éliminant cet intermédiaire permet ainsi à une Pénélope JoliCoeur de devenir Pénélope Bagieu avec *Ma Vie est tout a fait fascinante*, pour lequel un éditeur se rend enfin compte qu'il y a un marché. Ce phénomène Bagieu fait partie d'une littérature qui avait commencé aussi aux USA avec la « chick lit », dont *Le Journal Bridget Jones* est souvent donné comme fondateur. Cette « littérature de poulette » n'est cependant pas unanimement reçue par la critique. Ainsi la bédéiste Tanxxx se fait elle l'écho d'un certain malaise face à ce type de BD qui exprime une féminité stéréotypée de femmes préoccupées par la dimension de leurs fesses, leurs achats (en particulier leurs chaussures) et leur recherche d'un mari idéal. On peut se demander si le patriarcat n'a pas trouvé là une astuce supplémentaire pour effacer toutes les autres voix/voies de femmes artistes-bédéistes apparues ces 10-15 dernières années comme Catherine Meurisse, Catel, Lecallet et Peña, aurélia aurita[sic], Marguerite Abouet, Margaux Motin, etc.

La BD n'est plus aujourd'hui un art de masse. Économiquement, et symboliquement, au moins pour beaucoup de jeunes, elle est dépassée par les jeux vidéo où le machisme agressif règne largement. Cependant, la création de BD par des femmes permet d'élargir l'audience et donc le débat sur le genre/gender et sur le média de la BD. Comme le souligne Marc Lits, dans « La médiatisation du politique ou le passage d'un espace public délibératif à un espace public symbolique narratif », il est aujourd'hui nécessaire de considérer sérieusement le monde de la fiction comme un espace public qui invite et facilite de plus en plus les débats démocratiques les plus divers.



Bibliographie

- Beaty, Bart. *Comics Versus Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- _____. *Unpopular Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Boy, Florie. *Les Femmes dans la bande dessinée d'auteur*. Thèse de maîtrise, Université de Lyon, <dumas-00712333>, 2009. Web, consulté le 20 juin 2015.
- Brooker, Will. *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. New York: Continuum, 2005.
- Butor, Michel. *Essais sur les modernes*. Paris: Gallimard, 1960.
- Couderc, Anne-Marie. *La Semaine de Suzette. Histoires de filles*. Paris: CNRS, 2005.
- Crépin, Thierry, eds. *Les Presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*. Arras: Artois Presses Université, 2008.
- Décure, Danièle, et Jacqueline Auriol. *Vous avez vu le pilote ? C'est une femme*, Paris: Laffont, 1982.
- Decroly, Jean-Michel et Alii. *Tourisme et société*. Bruxelles: Édition de l'Université de Bruxelles, 2006.
- De Syon, Guillaume. « Balloons on the Moon: Visions of Space Travel in Francophone Comics Strips, » *European Astrofuturism*, Alexander Geppert (ed.). 2012, 170-186.
- Donzel, Marie. « Isabelle Germain » EveleBlog.com. 12 juin 2013. Web, consulté le 15 juin 2015.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of cultures*. London: Fontana Press, 1993.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Geppert, Alexander (ed). *European Astrofuturism*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- Gill, Rosalind, et Christina Scharff (eds.). *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism, and Subjectivity*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Glavarec, Hervé. *Cultural studies, anthologie*. Paris: Armand Colin, 2008.
- Groensteen, Thierry. « Femme », *Neuvième art 2.0*. 2001. Web, consulté le 1er juin 2015.
- Kannenberg, Gene & T. Picher (ed.). *Erotic Comics*. New York: Abrams, 2008.
- Kinsella, Sharon. *Adult manga*. Richmond: Curzon, 2000.
- Lepore, Jill. « Looking at Female Superheroes With Ten-Year-Old Boys », *New Yorker*, 7 mai 2015.
- Lipani Vaissade, Marie-Christine. « Femmes » dans *Astérix de A à Z*. Paris: Éditions de la BNF, 2013, 72-76.
- Lits, Marc. « La médiatisation du politique ou le passage d'un espace public délibératif à un espace public symbolique narratif », *A Contrario* 12.2 (2009): 85-100.
- Luckett, Moya, & H. Radner. *Swinging Single: Representing Sexuality in the 1960s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Martin-Fugier, Anne. *La Place des bonnes*, Paris: Grasset, 1979.
- Mulvey, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* 16.3 (1975): 6-18.



- Napier, Susan. *Anime: From Akira to Princess Mononoke*. New York: Palgrave, 2001.
- _____. *From Impressionism to Anime: Japanese Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West*. New York: Palgrave, 2007.
- Parks, Lisa. « Bringing Barbarella Down to Earth. » *Representing Sexuality in the 1960s*, Moya Luckett (ed.), 1999, 253-274.
- Rhéault, Sylvain. « Les choix des créatrices de bande dessinée. » *Voix Plurielles* 9.2 (2012): 91-103.
- Robbins, Trina. « Gender Difference in Comics », *Image and Narrative*. 2002. Web, consulté le 10 juin 2015.
- Rommes, Els, & Baldwin Van Gorp. « Scientists in Belgian Comics. » *Journal of Graphic Novels & Comics* 5.2 (2014): 150-169.
- Talet, Virginie. « Ah! Nana! » *Clio : femmes, genre, histoire* 24 (2006): 251-72.
- Tochon, Maurice. « Dans la galaxie BD : Yoko Tsuno. », *Etudes* 1.364 (1986): 47-56.

