

MIRA FALARDEAU

Femmes et humour



Femmes et humour

DU MÊME AUTEUR

L'humour visuel. Histoire et techniques: caricature, bande dessinée, dessin animé (1976). Québec, École des arts visuels, Université Laval.

La bande dessinée au Québec (1994). Montréal, Boréal.

La mercière assassinée (2001). Bande dessinée à partir d'un texte d'Anne Hébert, Saint-Lambert, Soulières Éditeur.

Histoire du cinéma d'animation au Québec (2006). Montréal, Typo/VLB Éditeur.

L'oreille coupée et autres scénarios (2007), avec André-Philippe Côté. Québec, L'Instant même.

Histoire de la bande dessinée au Québec (2008). Montréal, VLB Éditeur.

Histoire de la caricature au Québec (2009), avec Robert Aird. Montréal, VLB Éditeur.

Femmes et humour

MIRA FALARDEAU



Presses de
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Mise en pages: Diane Trottier
Maquette de couverture: Laurie Patry

ISBN: 978-2-7637-2112-5
PDF: 9782763721132

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.
Dépôt légal 1^{er} trimestre 2014

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

À Anne et Sophie

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	XV
AVANT-PROPOS	XVII
INTRODUCTION	1
1. LES AMÉRICAINES.....	13
Historique	13
La bande dessinée.....	14
Les débuts.....	14
Le ressac	20
Les Wimmen's comix	21
Le renouveau	24
L'animation.....	29
La caricature.....	31
Le Web.....	34
Portraits	35
Rose O'Neill (1874-1944)	36
Edwina Dumm (1893-1990).....	37
Mary Ellen Bute (1906-1983)	38
Trina Robbins (1938-)	41
Nicole Hollander (1939-).....	44
Shary Flenniken (1950-).....	47
Mary Fleener (1951-)	50

Roberta Gregory (1953-)	53
Debbie Drechsler (1953-)	56
Liza Donnelly (1955-)	58
Lynda Barry (1956-)	60
Victoria Roberts (1957-)	64
Signe Wilkinson (1959-)	66
Ann Telnaes (1960-)	68
Nina Paley (1968-)	70
2. LES CANADIENNES ET LES QUÉBÉCOISES	75
Historique	75
Les Canadiennes. Caricature et comics	76
Le monde des comics	79
Les jeunes	80
Les Québécoises. BD et dessin d'humour	83
Les débuts	83
La BDQ	84
La nouvelle vague	90
L'animation canadienne et québécoise	91
Portraits des Canadiennes	94
Evelyn Lambart (1915-1999)	94
Caroline Leaf (1946-)	97
Joyce Borenstein	101
Sue Dewar (1949-)	104
Lynn Johnston (1947-)	107
Janet Perlman (1954-)	110
Janet L. Hetherington (1955-)	114
Wendy Tilby (1960-) et Amanda Forbis (1963-)	117
Kate Beaton (1983-)	118

Portraits des Québécoises	121
Francine Desbiens (1938-).....	121
Suzanne Gervais.....	123
Michèle Cournoyer (1943-).....	125
Andrée Brochu (1948-).....	127
Line Arsenault (1959-).....	128
Obom (Diane Obomsawin) (1959-).....	130
Julie Doucet (1965-).....	133
Martine Chartrand (1962-).....	135
Zviane (Sylvie-Anne Ménard) (1983-).....	137
3. LES FRANÇAISES, LES BELGES, LES SUISSES	141
Historique des Françaises	141
La bande dessinée.....	141
Les débuts.....	141
La croissance	144
La revue <i>Ah! Nana</i>	145
L'expansion	147
Notre époque.....	150
Les jeunes.....	154
La caricature.....	157
L'animation.....	159
Historique des Suisses	161
Historique des Belges	162
La BD	162
La caricature.....	164
L'animation.....	165
Portraits	166
Claire Bretécher (1940-).....	166
Nicole Van Goethem (1941-2000) (Belgique).....	169
Chantal Montellier (1947-).....	171

Florence Cestac (1949-)	175
Françoise Ménéger (1949-)	178
Catherine Beaunez (1953-)	181
Jeanne Puchol (1957-)	183
Cécile Bertrand (1953-) (Belgique)	185
Bénédicte Sambo (1972-) (Suisse)	187
Lisa Mandel (1977-)	189
Pénélope Bagieu (1982-)	191
4. LES DESSINATRICES DU MOYEN ORIENT ET DU MAGHREB	195
Mise en contexte	195
Portraits	199
Marjane Satrapi (1969-)	199
Firoozeh Mozaffari (1970-)	201
Ramize Erer (1963-)	202
Willis from Tunis alias Nadia Khiari	204
Riham El-Hour (1977-)	207
Zeina Abirached (1981-)	210
5. TROIS EXEMPLES DE RENFORCEMENT POSITIF	213
La revue <i>New Yorker</i>	213
L'Office national du film du Canada	216
Cartooning for peace / Dessins pour la paix	218
6. L'HUMOUR ET LES FEMMES	221
Les stéréotypes à propos des femmes	221
L'humour et la femme	223
L'humour des femmes	225

7. SYNTHÈSE	229
Être une femme dans les milieux de la caricature, de la BD ou du cinéma d'animation	230
L'humour féministe	235
L'humour des femmes	237
Thématiques féminines / Parler de soi	240
L'humour engagé des femmes	243
BIBLIOGRAPHIE	253
Livres	253
Articles, revues, thèses et sites Web	255
Bibliographie sélective des albums de BD, recueils de dessins d'humour et comic books cités	257
INDEX DES ARTISTES CITÉS	265

Remerciements

Mes plus sincères remerciements à toutes les dessinatrices et animatrices qui ont accepté avec enthousiasme et empressement de m'autoriser à reproduire leurs œuvres dans le présent ouvrage, qui n'aurait pu voir le jour sans ces images témoins de leur art.

Merci également à Christine Eddie et à Lucie Joubert d'avoir bien voulu relire et commenter mon manuscrit.

Enfin, un merci particulier à mon mari, le caricaturiste et bédéiste André-Philippe Côté, qui m'a accompagnée dans la réflexion sur la place des femmes dans les métiers de l'humour.

Avant-propos

En 1975, j'ai commencé à publier des dessins d'humour et des bandes dessinées (BD) dans des revues et des journaux, parallèlement à l'enseignement et à la poursuite d'études supérieures en histoire de l'art sur le thème de la BD. L'euphorie fut totale lorsque Louise Côté de la revue *Châtelaine* me contacta pour m'offrir une bande dessinée mensuelle sur le sujet que je désirais. De 1976 à 1979, je publiai donc les histoires de ma «bonne femme» dans une bande dessinée féministe couleur dans un mensuel féminin lu par plus de deux millions de lecteurs. Le bonheur! Lorsque je décidai de commencer un doctorat, je choisis tout naturellement le sujet de «la bande dessinée faite par les femmes, en France et au Québec, depuis 1960» dans un programme assez spécial élaboré par La Sorbonne et qui portait le nom de doctorat en «sciences de l'art, théorie et pratique» et qui réunissait des artistes qui avaient tous ce point commun: être à la fois des théoriciens et des praticiens. Pour ma recherche, je fis en 1979 de longues entrevues à Paris avec différentes bédéistes, dont **Chantal Montellier**¹ et **Françoise Ménager**, qui étaient alors au début de leurs carrières, carrières qui s'avèrent des plus riches comme en témoignent leurs portraits respectifs dans cet ouvrage.

En 1980, je fus contactée par une conservatrice invitée, Avis Lang-Rosenberg, qui était en train de monter une exposition sur la BD et le dessin d'humour féministe qui porterait comme titre: «Pork Roasts. 250 Feminist Cartoons» (250 dessins féministes) et le reste du titre intraduisible! Elle avait entendu parler de ma démarche et me demanda de la seconder dans la recherche de dessinatrices et de dessinateurs franco-

1. Les artistes dont le nom figure en gras font l'objet d'un portrait individuel.

phones, ainsi que pour la demande de droits. C'est moi qui la mis en contact, Dieu sait comment, avec **Claire Bretécher**, l'idole du moment ! Je dessinaï aussi l'introduction au catalogue avec une BD de quatre pages intitulée « Faire un bébé ou une bédé ? » Soulignons que j'avais déjà trois enfants à cette époque (une quatrième vint plus tard), donc je savais de quoi je parlais.

L'inauguration se fit à Vancouver en mai 1981. L'exposition devait se rendre par la suite à Chicago et à Montréal à la Galerie Powerhouse. Le vernissage initial fut l'occasion d'une rencontre avec Avis Lang-Rosenberg qui devait se poursuivre en une amitié et une suite de collaborations. Cette exposition, où l'on pouvait voir des originaux de BD et de dessins d'humour de femmes d'Amérique du Nord et de l'Europe, et de quelques hommes également, fut un moment fondateur.

Quelques années plus tard, Avis Lang-Rosenberg devint la conjointe de Ron Wollin, président de la Cartoonist's Guild, un organisme regroupant un ensemble d'associations de cartoonistes américains. Elle fut sans doute en partie l'inspiratrice d'un projet formidable : comme la Cartoonist's Guild se réunissait chaque année, 1983 fut l'année d'un spécial Women Cartoonists. Cette fin de semaine grandiose comprenait une exposition de dessins et la présentation d'un ensemble d'œuvres des femmes dessinatrices sur grand écran accompagnée d'une conférence d'Avis Lang en présence des plus grands éditeurs de magazines et de livres de New York.

Cet évènement fut l'occasion de rencontrer les femmes les plus importantes dans le monde de la bande dessinée américaine de l'époque. Avis me présenta d'abord **Trina Robbins**. Celle-ci préparait alors son premier livre sur les femmes bédéistes et fut très heureuse de rencontrer une chercheuse qui travaillait dans le même domaine qu'elle. Notre rencontre se termina avec une demande de sa part : elle désirait que je lui envoie (en anglais évidemment) un texte présentant les principales dessinatrices québécoises, ce que je fis avec plaisir à mon retour de New York. Le premier livre sortit en 1985 : *Women and the Comics* avec Catherine Yronwode. J'eus aussi la chance de parler un long moment avec **Nicole Hollander**, dessinatrice féministe affirmée mais aussi éditrice d'une petite maison d'édition. Durant une autre soirée festive, nous eûmes l'occasion d'assister à un spectacle d'œuvres théâtrales à saveur humoristique et féministe, nous montrant les liens entre les divers arts d'expression de l'humour féminin à cette époque.

Ainsi, à quelques années d'intervalle, j'avais eu la chance unique de rencontrer les actrices américaines et françaises les plus importantes dans le dessin et la BD d'humour qui non seulement s'engageaient pour une parole forte des femmes, mais également se préoccupaient de cette fameuse solidarité entre femmes au moyen d'événements structurants. Ce sont d'ailleurs les mêmes qui, des décennies plus tard, allaient participer à la fondation des deux mouvements d'importance pour la promotion des femmes dessinatrices, à savoir les Girls of Lulu aux États-Unis et Artémisia en France.

Mais ne brûlons pas les étapes. À cette époque, je m'étais orientée davantage vers le dessin d'humour et, l'année suivante, je fus invitée à exposer mes dessins à la galerie de l'Université de New York, dans l'exposition « Radical humour », devenant par le fait même un membre à part entière de cette mouvance des féministes de l'image et, par la suite, participant à la publication de dessins fortement engagés dans diverses revues féministes canadiennes et américaines. Il est indéniable que je fus alors étiquetée dessinatrice féministe, avec les bons et les mauvais avantages liés à ce combat. En effet, dès que je pus ressentir les effets du retour de balancier de l'époque féministe, germa dans ma tête l'idée du présent ouvrage, d'un plaidoyer pour une présence accrue des femmes dans les univers jusque-là assez masculins de la BD et du dessin d'humour.

Puis, ma carrière universitaire prit le devant et je devins professeure de même que théoricienne, en écrivant de nombreux articles sur la BD et, en outre, la première histoire de la BD au Québec en 1994. En 1993, je fus invitée à participer à un ouvrage collectif pour rendre hommage à **Chantal Montellier**. Je la rencontrai de nouveau à Paris à l'occasion du lancement du collectif *Femme et Écriture, Chantal Montellier* (Espace Delphine Seyrig), et je constatai que cette dessinatrice devenait aussi de plus en plus engagée dans la cause des femmes. Pour ma part, je continuais de façon épisodique à publier des dessins engagés, surtout des couvertures de revues, dont la couverture de *Recherches féministes* en 2003. Après avoir écrit les trois essais qui faisaient le tour de ce que j'appelle l'humour visuel, à savoir la caricature, la BD et le cinéma d'animation, il était naturel de me pencher sur l'ensemble de ce domaine trop longtemps oublié par les chercheurs.

Pourquoi associer le cinéma d'animation à ma recherche ? À la suite de Gérard Blanchard, auteur du livre fondateur *La bande dessinée* en 1969 et mon maître à penser qui me guida dans toutes mes recherches jusqu'à son décès en 1998, j'ai toujours trouvé éclairant d'analyser les trois

langages de l'humour visuel de façon parallèle. J'avais amorcé ma carrière d'enseignante par un cours où j'abordais également les trois formes de langages de l'humour visuel à l'Université Laval, de 1975 à 1977. Enfin, mes dernières années d'enseignement se déroulèrent dans le cadre du programme de cinéma et communication du cégep Limoilou où j'ai exploré le domaine du cinéma. Je pris l'habitude de donner le plus souvent possible des exemples tirés du cinéma d'animation, plus particulièrement des œuvres de l'Office national du film (ONF), en classe à mes étudiants, pour réaliser avec encore plus de force la fraternité entre ces langages.

Que des dessinatrices du Moyen-Orient et du Maghreb aient accepté de figurer dans ce livre est une preuve que la cause des femmes progresse dans des pays autrefois muselés, mais aussi qu'elles nous demandent de l'aide pour continuer. Que des animatrices de l'ONF soient présentes aux côtés de leurs sœurs de l'image engagée est aussi un témoignage que nous avons un langage commun et une cause commune. Que l'Américaine Trina Robbins et la Française Chantal Montellier se retrouvent dans le même ouvrage est la preuve que cette cause est la même des deux côtés de l'Atlantique. Enfin, que ce soit une Québécoise, d'abord cartooniste puis chercheuse, dans un petit pays trait d'union culturel entre les États-Unis et l'Europe francophone, qui écrive le premier ouvrage sur les femmes cartoonistes de l'Amérique du Nord et de la francophonie, ce n'est peut-être pas non plus un hasard.

Introduction

« Le rire est le propre de l'homme et le sourire est le propre de la femme. »

JUDITH STORA-SANDOR

D'où vient l'idée d'un tel livre ? De la même question sans cesse posée et reposée au cours des multiples événements et tables rondes sur la caricature et la BD : « Pourquoi y a-t-il si peu de femmes caricaturistes, bédéistes ? » À la longue, la question tourne à l'idée fixe. Comme la situation est presque identique en cinéma d'animation, un langage voisin, on peut donc étendre la question à ces trois domaines. Pourquoi les femmes y sont-elles en si petit nombre ? D'autant plus que les femmes créatrices sont de façon générale assez bien représentées dans la plupart des arts d'expression, en arts visuels ou en littérature, qui semblent de prime abord demander les mêmes compétences.

Qu'est-ce qui cloche donc entre l'humour et les femmes ? Comment se fait-il qu'il y ait un tel décalage entre le rire des filles et des femmes en privé et ce même rire dans la sphère publique ? Quelle fille ou femme n'a pas le souvenir d'éclats de rire à n'en plus finir entre filles ou entre femmes, à tous les âges de la vie ? De blagues, d'histoires à pleurer de rire sur tout et rien ! Qu'est-ce qui accroche au moment de transmettre cet humour féminin au grand public, sous la forme de dessins ou d'images ? Des chercheuses et des groupes de recherche se sont déjà penchés avec beaucoup d'attention sur l'humour des femmes dans la littérature, la chanson, le théâtre et l'art du monologue, mais personne ne semble s'être

attardé à cette question en rapport avec les images humoristiques de façon générale.

Est-ce qu'une partie du problème ne réside pas dans ces fameux stéréotypes qui entourent l'image de la femme et qui perdurent dans les mentalités malgré les avancées du féminisme? Un tour d'horizon des plus prégnants pourra éclairer la suite des propos, tenus surtout par les principales intéressées, à savoir les dessinatrices et animatrices.

Vers la fin du parcours, on pourra remarquer que le lien entre les images humoristiques et le pouvoir est souvent souligné. Là encore, les témoignages des artistes sont fondamentaux. La même gêne perdure-t-elle dans l'esprit des femmes en humour comme en politique? Comment renverser la vapeur? Des expériences de renforcement positif donnent des résultats probants, et l'analyse de trois expériences originales fera l'objet d'un chapitre particulier.

Mais tout d'abord, le cœur de cet ouvrage consiste en 50 portraits de femmes que j'appellerai ici cartoonistes pour englober tous les métiers. Elles sont les plus emblématiques par l'ampleur de leur œuvre et la reconnaissance qui s'y rattache, les plus originales par le style et la force de leur œuvre, aux États-Unis, au Canada, au Québec, en Europe francophone et au Moyen-Orient (et Maghreb). Les deux tiers des femmes créatrices abordées dans cet ouvrage font partie de la génération des baby-boomers qui ont profité de la deuxième vague féministe des années 1970 pour leurs débuts et qui ont continué contre vents et marées jusqu'à aujourd'hui. Le dernier tiers des portraits présente des femmes plus jeunes qui paraissent être les étoiles montantes. Les artistes travaillant uniquement pour la jeunesse ne sont pas abordées ici. Les œuvres commanditées ne font pas non plus l'objet de la présente étude. Il ne s'agit pas de dessiner le portrait global de la situation ni de faire une nomenclature complète des principales créatrices de l'Amérique du Nord et de l'Europe francophone. Si c'était le cas, il faudrait parler de centaines et de centaines de femmes artistes au XX^e et au début du XXI^e siècle! Ce livre n'est donc pas une anthologie, mais plutôt une ode à cinquante femmes dont la carrière peut servir d'exemple.

Les cartoonistes sont regroupées selon leur pays, car les dynamiques changent selon les contextes de création. Ainsi, il faut considérer deux grands empires culturels que sont, d'une part, les États-Unis et, d'autre part, le monde franco-belge. Il sera aussi question du Canada, avec une section spéciale pour le Québec, qui est non seulement le pays de l'auteure de cet essai, mais également un cas représentatif de petites nations

subissant l'influence très forte d'un grand empire voisin. On parle d'influence, mais on pourrait également parler de marché, extrêmement lucratif pour les grands pays, des marchés convoités donc que ces petits pays créatifs, inondés malgré eux par les produits culturels des grands. Il ne faut pas oublier que les industries de la BD et du cinéma d'animation sont réellement des empires où roulent les millions.

Chaque section commence par un « historique » ayant un double but : présenter la démarche générale par laquelle les femmes cartoonistes ont fait leur entrée dans l'histoire et mettre en perspective le comportement des deux empires, américain et européen, face à l'arrivée des femmes cartoonistes ainsi que les cheminements typiques des petits pays à la remorque de ces grands mouvements culturels. Il est fondamental en effet de voir à quels moments charnières les femmes ont profité de ces grandes vagues ou en ont été exclues, comment elles ont surfé selon les hauts et les bas des mentalités.

Le choix des auteures s'est fait selon une double perspective. D'abord, les « premières », à la lumière de nos connaissances actuelles : première femme bédéiste, caricaturiste, animatrice, première dans un journal, dans un fanzine, une revue, première réalisatrice à gagner un prix, première femme à publier un *strip* (bande dessinée de quelques images), un *comic book* (livret de BD à couverture souple), un album, plusieurs albums de bandes dessinées. Puis, les regroupements de femmes semblent particulièrement importants, ainsi que tout mouvement visant à faire reconnaître les femmes cartoonistes. Il est inutile de nommer les nombreuses nouvelles auteures qui pullulent depuis peu sur les sites, les blogs et dans les manifestations culturelles de tout genre hissant subitement les femmes artistes à l'honneur. Le temps seul indiquera lesquelles ont duré et quelles œuvres ont été bâties sur les crêtes du Web. Par contre, certaines récipiendaires de prix prestigieux semblent dignes de mention. Le portrait de chaque créatrice est construit à la fois sur sa démarche artistique et sur ses témoignages plus personnels qui colorent chacun à leur façon les parcours créatifs.

Suivent trois épisodes de renforcement positif qui ont encouragé les femmes créatrices dans trois milieux culturels différents, soit le monde du dessin d'humour avec la revue américaine *New Yorker*, celui de la caricature avec l'organisme international *Cartooning for peace / Dessins pour la paix*, enfin celui de l'animation de films avec l'Office national du film du Canada. On pourra si on le désire consulter un passage sur les chiffres (voir encadré 1) concernant la présence féminine dans les métiers de l'humour visuel. On verra qu'elles ne représentent actuellement que de

4% à 7% de l'ensemble des dessinateurs humoristiques, bédéistes et réalisateurs de films d'animation.

L'humour visuel est entendu ici au sens de pratique de l'image humoristique sur papier ou page Web (dessin d'humour sur un thème général, caricature d'une figure ou d'une situation politique, dessin de presse, bande dessinée) ou en mouvement (dessin animé, film d'animation avec techniques diverses, animation Web). Quelle distinction peut-on établir entre humour et comique? Certains chercheurs les utilisent comme deux synonymes, mais pas ici. Le comique fait rire alors que l'humour fait réfléchir en ridiculisant une réalité: c'est une tournure d'esprit. L'humour peut faire rire, bien entendu, mais, s'il s'agit d'un humour engagé, il peut aussi mobiliser, faire réagir, émouvoir! Le vocabulaire de l'humour visuel est particulier selon les deux langues anglaise et française; c'est un ensemble d'arts d'expression qui sont nés et ont évolué ensemble, à savoir la caricature, faite par un caricaturiste (*editorial cartoon, cartoonist*), le dessin d'humour, fait par un dessinateur d'humour (*cartoon, cartoonist*), la bande dessinée faite par un bédéiste (*comics, cartoonist*) enfin le dessin animé (*cartoon, cartoonist*) et le film d'animation, faits par un animateur (*animated film, animated film maker*). On voit ici en comparant les termes français et anglais que l'utilisation du néologisme cartooniste recoupe l'ensemble des activités mentionnées. De même que le terme cartoon est utilisé pour nommer aussi bien une caricature, un dessin d'humour, chacun des dessins d'une bande dessinée ou d'un film d'animation, que la BD et le film d'animation en tant que tel.

Les traiter ensemble va donc de soi. Les langages sont voisins, utilisent les mêmes vocabulaires, ont une histoire commune, échangent sans cesse. Le Web n'arrête pas cette osmose, il la magnifie; par exemple, on peut maintenant regarder des caricatures animées sur les sites des journaux et sur les blogs et les sites des artistes! Le corollaire est que les artistes pratiquent très souvent deux, sinon ces trois métiers voisins dans leur carrière; et toutes les combinaisons existent: bédéiste-dessinateur d'humour, bédéiste-animateur, caricaturiste-bédéiste. Environ la moitié des cartoonistes présentées dans cet ouvrage ont combiné au moins deux activités connexes dans leur carrière.

Dans chaque mise en contexte, le monde de la bande dessinée est présenté plus longuement et en premier, suivi de la caricature, puis de l'animation. Pourquoi? Les trois univers abordés sont traditionnellement très différents quant à leur fonctionnement. La bande dessinée et l'animation sont des industries, alors que la caricature est essentiellement un

métier de solitaire. Les caricaturistes travaillent parfois dans des journaux, mais ils y ont de toute façon une activité solitaire. On ne peut donc décrire bien en détail leur univers, qui varie selon chaque artiste. Quant la grande industrie de l'animation, il sera établi assez rapidement que la majorité des réalisatrices en animation ne travaillent pas dans les grandes entreprises d'animation mais bien dans l'animation de recherche, qui demande moins de moyens et qui se développe en dehors des grands circuits. Il reste l'univers de la BD qui constitue un système assez complexe de journaux, revues, albums, maisons d'édition et *syndicate* dont le portrait fait bien ressentir les tensions qui existent entre les joueurs.

Enfin, un point fondamental reste à souligner. Plusieurs artistes, au moment de la demande d'autorisation de reproduire leurs œuvres se sont questionnées sur la pertinence de placer des œuvres « qui ne font pas rire » dans cet ouvrage. C'est une question de perception. L'artiste qui choisit un art d'expression quel qu'il soit fait un choix en rapport avec le message qu'il veut lancer, mais aussi, inconsciemment parfois, avec sa sensibilité. Par exemple, l'artiste qui choisit de dénoncer l'inceste au moyen de la bande dessinée ou du cinéma d'animation ne désire pas faire rire au sens littéral du terme. Mais il ou elle veut dénoncer par un biais, dirions-nous léger, ou connoté comme tel, une situation intolérable qui serait odieuse si on la décrivait par d'autres langages. Le domaine humoristique lui donne l'occasion de frapper les imaginations et de transformer les mentalités. Voilà exactement la fonction de l'humour engagé, et c'est celle de l'humour des femmes qui va constituer la ligne directrice de cette recherche.

On ne peut s'empêcher de voir l'humour comme une forme suprême de liberté, dont certains pays sont encore privés. Ce n'est certainement pas un hasard si la caricature telle qu'on la connaît aujourd'hui naît en même temps que le parlementarisme, à la fin du XVIII^e siècle et le côtoie tout au long du XIX^e siècle. Ce n'est pas un hasard non plus si certains pays ou religions conservent encore des attitudes très frileuses par rapport à la caricature et au dessin d'humour, comme en témoigne la récente affaire des caricatures de Mahomet. Et que dire de l'attitude intransigeante des dirigeants de certains pays par rapport à la présence de femmes cartoonistes ? Il semble fondamental de lever le voile sur ces formes de censure et de donner la parole à des femmes cartoonistes de ces pays du Moyen-Orient et du Maghreb en pleine révolution culturelle présentement et où le Web joue un rôle prédominant. Comme un effet de miroir, ces femmes renvoient aux cartoonistes occidentales un reflet troublant et un message : celui de ne pas oublier que la liberté de parole n'est jamais acquise.

ENCADRÉ 1. LES CHIFFRES

Voyons un peu ces chiffres qui attirent tant l'attention et qui sont finalement à la source de la présente recherche. Avec des pourcentages variant entre 1 % et 7 % de la population totale des caricaturistes dessinateurs d'humour, bédésistes et animateurs, les femmes font figure de parent pauvre. Il semble en fait que ce soit une des formes d'art d'expression où le pourcentage de femmes artistes par rapport à l'ensemble des artistes d'un domaine particulier soit le plus bas.

Sur les sites officiels des organisations les plus représentatives, visités entre 2011 et 2013, les chiffres parlent d'eux-mêmes ! Certains noms féminins ont pu échapper dans le décompte, mais le contraire est vrai, ce qui fait balancer le taux d'erreurs ! En effet, il peut arriver qu'un prénom à consonance féminine pour un francophone soit dans les faits un prénom masculin.

Aux États-Unis, en ce qui concerne les caricaturistes éditoriaux, sur le site de l'American Association of Editorial Cartoonists (AAEC), www.editorialcartoonists.com (visité en 2011), on compte 12 noms de femmes pour 168 membres, ce qui donne 7 % des membres. Or, si l'on compare cette donnée avec la proportion de femmes journalistes, elle est éminemment étonnante. En effet, la proportion des femmes journalistes n'a pas cessé de croître depuis les dix dernières années, selon les chiffres officiels du Women's Media Center, cité par Baillargeon (2012) qui vient de publier le rapport *The Status of Women in the U.S. Media 2012* : elles représentent 40 % des salles de nouvelles américaines contre 37 % de 1999 à 2012.

Sur le site des caricaturistes canadiens, l'Association canadienne des dessinateurs éditoriaux (ACDE), www.canadiancartoonists.com, on compte 4 noms de caricaturistes femmes sur 68, donc 5 % ! Enfin, sur le site du Salon international de la caricature, du dessin de presse et d'humour de Saint-Just-le-Martel, www.st-just.com, on peut compter les noms des dessinateurs de tous les pays qui s'y trouvent répertoriés parce qu'ils y ont exposé et, sur 1 346 noms, on ne relève que 31 noms féminins, ce qui donne 2 %.

En bande dessinée, la situation est identique. Si la vague féministe des années 1970 avait amorcé un léger mouvement vers le haut, c'est chose du passé. Regardons encore une fois les chiffres dans les différents pays qui nous préoccupent. L'euphorie des années 1970 qui faisait s'écrier

« Les femmes mènent le bal » à la journaliste Nathalie Petrowski dans le journal *Le Devoir* (6 avril 1978) en parlant des 7 femmes bédéistes sur 70 exposants au premier Festival de BD en 1978 à Montréal, soit 10 %, a de quoi étonner. En effet, depuis 20 ans, la proportion a baissé en bande dessinée. Sur le site Web de BD Québec, www.bdquebec.qc.ca, site qui a fermé depuis la dernière consultation en 2009, à la rubrique « auteurs », on pouvait compter 89 noms et seulement 6 noms de femmes, ce qui donnait une proportion d'une dessinatrice pour 15 dessinateurs, soit 6 %. En 2012, les revues d'humour les plus populaires contenant de la BD, *Safarir* et *Délire*, comportent pour leur part moins de 1 % de femmes, autant dire aucune. Par contre, dans le monde restreint de la publication d'albums BD, sur les sites¹ des deux grands éditeurs de bandes dessinées, soit La Pastèque et Les 400 coups, on peut remarquer une légère hausse du taux de femmes qui se situe à 10 % de l'ensemble des catalogues. Mais, si l'on met ce pourcentage en perspective avec le moins 1 % des revues, il baisse dramatiquement. Sur le site de Joe Shuster Awards, qui décerne des prix annuels aux créateurs canadiens de bandes dessinées, sur 49 noms d'artistes dessinateurs qui sont admissibles au prix en 2013, quatre sont des femmes, donc 8 %.

Aux États-Unis, la situation a également beaucoup changé depuis la belle époque féministe dont traite abondamment **Trina Robbins** dans son livre *The Great Women Cartoonists* (2001), ayant elle-même participé à la vague des dessinatrices de comic books destinés aux femmes et faits par des femmes, dans les années 1970 et 1980. Mais cette vague est bel et bien terminée. Robbins confirme que les grands éditeurs de comic books, la forme la plus courante de publication pour la BD américaine, Marvel et DC, ne publient plus d'œuvres de femmes. Lorsque des jeunes ou moins jeunes dessinatrices leur demandent de publier leurs comics, les deux compagnies les découragent en prétendant que les femmes ne lisent pas de comics. Robbins ironise en commentant que les femmes, en effet, ne peuvent pas lire de comics si rien n'est disponible pour elles. « Vers la fin du siècle, ni Marvel ni DC ne publiaient de comics pour les filles. Les propositions de comics destinés aux jeunes filles (ou aux femmes) étaient repoussées par les deux compagnies parce que “les filles (ou les femmes) ne lisent pas de comics”. Cela, dans le fond, est une logique circulaire. Les filles, en fait,

1. Consultés en octobre 2012: La Pastèque: 11 femmes sur 111 titres, Les 400 coups: Mécanique générale: 4 femmes sur 44 titres, Zone convective: 1 sur 10, BD 400 coups: 20 titres, aucune femme, BD Mille-Îles: aucune femme sur 11 titres.

ne lisent pas de comics parce qu'il n'y a pas de comics publiés pour elles².»

Selon le site de l'association américaine National Cartoonists Society (NCS) qui décerne chaque année depuis 1954 le Reuben Award, seulement deux femmes ont reçu le prestigieux prix en 57 ans, soit 2% : **Lynn Johnston** en 1985, une Canadienne, et Cathy Guisewite en 1992. Sur la liste de leurs 500 membres³ environ, il y a seulement 21 noms de femmes, ce qui donne un maigre 4%. Quant aux prix décernés par le Comic-Con International de San Diego, le plus grand évènement du genre aux États-Unis, les Will Eisner Comic Awards, leur nombre trop important, plus de 57 prix annuels, nous empêche de faire une compilation des récompenses attribuées aux artistes féminines.

Sur le site Women's Cartoon Index, www.happychaos.com mis à jour la dernière fois en juillet 2008, il y a treize noms de bédéistes femmes syndiquées, dont deux Canadiennes, Lynn Johnston et Susan Dewar, ce qui semble bien peu en regard de leurs confrères masculins sur l'ensemble du territoire de l'Amérique du Nord.

En France, Thierry Groensteen, spécialiste de la BD et éditeur d'albums de BD, dont une collection réservée aux femmes bédéistes, Traits féminins, chez Actes Sud, donne des chiffres pour le domaine de la BD durant une table ronde organisée lors des Journées d'études 2005 par l'organisme Mnémosyne, association pour le développement de l'histoire des femmes et du genre, sur le thème «La bande dessinée: un nouveau chantier pour l'histoire des femmes et du genre» www.mnemosyne.asso.fr: «On a des statistiques précises qui ont été faites sur la production de l'année 2004, ce n'est pas vieux, on a recensé exactement 7% de noms de femmes apparaissant sur les titres parus en 2004⁴, scénaristes ou dessinatrices, tout confondu, soit moins de 10%. C'est très inférieur à la situation que l'on connaît dans la littérature générale ou dans les livres pour les jeunes. Cette situation doit nous interpeller.» Le chercheur augmente légèrement la proportion en 2009, lors d'une entrevue à la remise du Prix Artémisia⁵ couronnant une BD

2. By the end of the century, neither Marvel nor DC published any comics for girls. Proposals for comics aimed at young girls (or women) are discouraged at both companies because girls (or women) don't read comics. This is, of course, circular logic. Girls, indeed, do not read comics if there are no comics published for them (Robbins, 2001, p. 117).
3. Site www.reuben.org (consulté en novembre 2012).
4. Le chercheur ne précise pas ici s'il parle de BD francophone ou mondiale.
5. Site Artémisia (visité en février 2012).

de femmes il évalue le pourcentage de femmes bédéistes en 2009 à 10,5 %. Il faut applaudir sans conteste à l'attribution du Grand prix de la critique décerné par l'ACBD (Association des critiques et journalistes en BD) qui va récompenser une femme en 2014 avec *Mauvais genre* de Chloé Cruchaudet (Delcourt), racontant l'histoire véridique de Paul Grappe, un soldat français qui s'est déguisé en femme pour désertre pendant la Première Guerre Mondiale. Depuis 1984, ce prix avait jusque là été remis 3 fois à des femmes, soit 10 %.

Enfin, dans le domaine du cinéma d'animation, la situation n'est guère plus reluisante. Le seul repère existant se situe dans les nominations et les grands prix dans les festivals d'animation. Parmi les plus prestigieux festivals, dans le monde francophone, le Festival international du film d'animation d'Annecy, qui se déroule en France depuis 1960, décerne deux grands prix annuellement: le prix du court métrage, appelé Cristal d'Annecy, et le prix du long métrage, du nom du Cristal du long métrage (depuis 1985). Dans le monde anglophone, aux États-Unis, les Oscars de Meilleur court métrage d'animation (depuis 1932) et du Meilleur film d'animation (depuis 2001) sont reconnus comme le couronnement suprême de cet art. Ces prix récompensent la production internationale et sont par le fait même très représentatifs de la situation globale.

On aurait aussi pu comptabiliser les prix décernés à des femmes au Festival d'animation d'Ottawa, qui se déroulait chaque deux ans depuis 1976, et qui a lieu chaque année depuis 2004. Mais le très grand nombre de prix, plus de 20 chaque année depuis les années 1990, rend difficile l'évaluation exacte des femmes récipiendaires, car elles gagnent souvent des prix secondaires. Sur 23 de leurs grands prix, 3 ont été décernés à des femmes: en 1976 et en 1992, à **Caroline Leaf** (Canada) pour *The Street / La rue* et *Two Sisters / Deux sœurs* et en 2006 à Joanna Quinn (Angleterre) pour *Dreams and Desires: Family Ties* (Rêves et désirs), soit un peu plus de 10 %. À Annecy, www.annecy.org (site visité en 2012), pour le Prix du court métrage d'animation, sur 42 grands prix décernés depuis le début, 6,5⁶ prix furent décernés à des femmes animatrices, ce qui donne 15% de femmes. Par contre, pour les prix remis à des longs métrages d'animation, sur 21 grands prix attribués depuis 1985, un seulement le fut à une femme, soit en 2008, à **Nina Paley** (États-Unis) pour *Sita sings the blues* (Sita chante le blues), ce qui place

6. Le 0,5 signifie un prix partagé par un homme et une femme, dans ce cas-là, il s'agissait du film *Slavar*, primé en 2009, signé Hanna Heilborn et David Aronowitsch.

la moyenne à 4%. On pourra voir la même différence entre les Oscars accordés à des femmes dans le court métrage et le long métrage, ce qui peut laisser croire que les femmes réalisatrices peuvent avoir une chance de percer en court métrage, que le talent est là, mais que l'aventure plus onéreuse des longs métrages d'animation est réservée à des hommes animateurs dans la plupart des cas.

En ce qui concerne les Oscars, au sein des deux grandes sections qui existent pour récompenser le cinéma d'animation, soit les « Academy Awards for Best Animated Short Film » (Prix du Meilleur court métrage d'animation) et les « Best Animated Feature » (Prix du Meilleur film d'animation), une autre distinction existe au sein de ces récompenses, qui est beaucoup médiatisée. À côté du fameux grand prix, le simple fait d'être en nomination représente en soi un honneur : le nombre de nominés varie entre deux et quatre selon les années. Voici les résultats. Le prix du Meilleur court métrage d'animation⁷ – décerné depuis 1932 – a été attribué pour la première fois à une femme dans les années 1960 : en 1962, Faith Hubley gagne l'Oscar avec son mari John Hubley pour *The Hole*. Ils le gagneront une seconde fois en 1966 pour *A Herb Alpert and the Tijuana Brass Double Feature*. Durant la décennie 1970, un premier prix est décerné en 1976 à une femme seule, Suzanne Baker (Autriche) pour *Leisure*. Durant la décennie 1980-1990, le grand prix est donné deux fois à une femme : en 1985, à Cilia Van Dijk pour *Anna et Bella* et en 1986 à **Nicole Van Goethem** (Belgique) pour *Une tragédie grecque / Een grieke tragedie*, soit deux sur dix ou 20 %, ce qui est véritablement une première ! Mais, sur 18 nominés, il y a eu 2 films de femmes, soit 11 %. Dans les années 1990, le pourcentage retombe : 0,5 d'un grand prix à une femme⁸, et quatre nominées féminines sur 32, soit 12 %. Puis, de 2000 à 2012, un second grand prix à une femme (2008, Susie Templeton [Grande-Bretagne] *Peter & The Wolf* [Pierre et le loup]), mais le pourcentage de femmes nominées est en baisse : deux nominations féminines pour 45 nominés ! En compilant toutes ces données, on arrive aux pourcentages suivants : 6 % de femmes réalisatrices en animation ont reçu l'Oscar du Meilleur court métrage d'animation et 8 % ont été en nomination. Ces pourcentages sont bien désolants quand on les compare, par exemple, au nombre de femmes réalisatrices dans une institution comme l'ONF (voir chapitre 5). Mais

7. Données tirées du site Wikipédia « Oscar du meilleur court métrage d'animation » (visité en octobre 2013).

8. Il s'agissait d'Alison Snowden, récipiendaire du grand prix en compagnie de David Fine pour *L'anniversaire de Bob* (Bob's Birthday) (ONF, Canada).

la situation est encore plus flagrante dans le cas des Oscars du Meilleur film d'animation ⁹ (d'une durée minimale de 40 minutes) qui sont en fait des longs métrages d'animation, décernés depuis 2001. Sur 11 Oscars de 2001 à 2012, l'équivalent d'un prix complet mais à deux équipes mixtes, soit en 2001, pour Vicky Jenson, co-réalisatrice de *Shrek* avec Andrew Adamson et en 2012 à Brenda Chapman qui signe avec Mark Andrews *Brave (Rebelle)* (É.-U.), soit 5 %. Pour les nominations, même situation difficile avec 1 nomination à une équipe mixte: en 2007 à Marjane Satrapi (Fr.) avec Vincent Perroneau pour *Persepolis* en 2007 et une nomination à Jennifer Yuh Nelson en 2011 pour *Kung Fu Panda*; soit 1.5 sur 32 nominés, ou 5 %.

Dans une démarche moins scientifique mais aussi évidente, des visites sur les sites des quelques revues d'humour et de BD qui existent depuis longtemps donnent une bonne idée des présences féminines. La revue *Fluide glacial* (Paris, 1975-) affiche sur son site les noms de tous les collaborateurs depuis ses débuts: ils sont 120, dont deux femmes, pour un 1,6 % de participation! La revue québécoise *Safarir* (Québec, 1987-) n'a pas de données compilées, mais, dans les deux numéros choisis au hasard et consultés à douze ans d'intervalle, les femmes ne représentent que 0,03 % des artistes¹⁰. Quant à la revue *Mad magazine* (1952-), elle n'affiche pas ses membres sur son site. Sur le site de Wikipédia réservé à cette revue (consulté le 15 février 2012), au chapitre des dessinateurs et dessinateurs scénaristes de *Mad*, on trouve 16 noms et aucun féminin, ce qui ne signifie pas qu'il n'y a eu aucune femme, mais qui indique plutôt qu'elles y ont occupé une place congrue.

Pour avoir une idée de la différence de représentation féminine entre les dessinatrices d'humour et les autres métiers de création, on peut consulter les statistiques concernant des métiers nécessitant des compétences analogues. Les écrivaines et les artistes en arts visuels semblent pratiquer les formes d'art les plus voisines des arts de l'humour visuel, à savoir l'écriture et les arts visuels. Les chiffres consultés concernent le Canada et le Québec, mais tout porte à croire que ces chiffres sont identiques dans les pays occidentaux. Selon Statistique Canada, pour

9. Des sites Wikipédia «Oscar du meilleur film d'animation» et «Academy Award for Best Animated Feature», visités en janvier 2014. Les années des prix et des films varient selon la langue du site: le site en français donne 2002 comme premier prix alors que le site en anglais donne 2001. Toutes les dates sont ainsi décalées, selon l'année de production du film ou l'année où le prix est décerné. Nous nous fîmes au site anglais d'autant plus que ces données se recoupaient avec les résultats cités par Cotte (2001).

10. *Safarir* n° 77, 1994: 1 femme, 32 hommes; n° 211, 2006: 1 femme, 31 hommes.

les deux enquêtes de 1991 et de 2001, on peut noter les pourcentages suivants pour les écrivaines: elles représentaient 46% et 49% des écrivains en 1991 et 2001, pour une moyenne de 47,5%. En ce qui concerne les artistes en arts visuels, les chiffres sont voisins: 38% de femmes en 1991 et 52% de femmes en 2001, pour une moyenne de 45%.

Un tel décalage entre des métiers somme toute assez ressemblants à propos des compétences et de la nature du travail semble incompréhensible à la première analyse. Cet ouvrage se propose d'aller aux sources pour découvrir les causes, multiples sans doute, de cet état de fait.

Il y a une autre habitude qui est assez dérangeante: cette habitude que les analystes et exégètes de la BD ont de dire que le lectorat de la bande dessinée est masculin. Guilbert dit bien que «[...] le lecteur type de bande dessinée est inchangé depuis près de vingt ans: jeune, masculin et éduqué» (Guilbert, 2012). Cette assertion assez fréquente semble biaisée et mériterait des nuances. Qu'en est-il vraiment? En 2008¹¹, 38 hommes pour 20 femmes disent avoir lu une BD durant l'année, ce qui en langage clair signifie qu'une femme pour deux hommes lit de la BD, ce qui est loin d'être anodin. Considérant que presque le tiers des Français lisent de la BD (28% exactement), cela fait tout de même beaucoup de femmes qui lisent de la BD! Donc, il aurait plutôt fallu affirmer que plus d'hommes que de femmes lisent de la BD, au lieu d'exclure le lectorat féminin de cette lecture. Dans les années 1990, les proportions de femmes lisant de la BD au Québec étaient même plus importantes, deux femmes pour trois hommes lisant de la BD de façon assidue, et trois femmes pour quatre hommes en lisant occasionnellement¹².

11. *Les pratiques culturelles des Français 1998-2008*, ministère de la Culture et de la Communication, France.

12. De l'auteure (1994, p. 98).

Les Américaines

HISTORIQUE

Les États-Unis étaient à l'aube du XX^e siècle une espèce de laboratoire des idées et des innovations qui allaient secouer l'ensemble de la planète. La place des femmes dans ce vaste maelstrom est fondamentale: en un demi-siècle, elles passeront de l'état de demi-individus incapables de se gérer à celui de personnes à part entière, égales de l'homme et autonomes.

L'histoire des femmes cartoonistes américaines est représentative, révélatrice de ce mouvement social d'avant-garde, qui a secoué tout le monde occidental du XX^e siècle. Ce mouvement, à l'image de tout grand changement, est fait de vagues, de sacs et de ressacs, et ce sont ces avancées et ces replis qu'il faut suivre avec attention puisqu'ils rythment les avancées et les reculs de la présence des femmes dans le monde occidental par rapport aux métiers de caricaturistes, de bédéistes et de réalisateurs de films d'animation. Ce mouvement n'est pas propre aux États-Unis, on le retrouve dans la plupart des pays étudiés.

Ce n'est pas un hasard si les Américains sont les premiers à avoir accueilli des femmes dessinatrices dans leurs journaux, car ils sont à l'avant-garde de la presse quotidienne illustrée. En effet, à une époque où les gens étaient encore passablement illettrés et où une grande partie du lectorat potentiel provenait de l'immigration, ces fameuses images, comprises par tous, ont un attrait indéniable. Les images animées, du cinéma et du cinéma d'animation, attireront aussi des foules immenses et joueront dans l'homogénéisation du fameux melting pot.

Les Américains ont donc très tôt développé un goût accentué pour les journaux quotidiens richement illustrés de caricatures, de dessins d'humour et de BD. De plus, les pages féminines apparaissent à la même époque dans la plupart des journaux, serties de publicités enjôleuses suggérant aux femmes d'adopter le nouveau style de vie moderne qui embrase tout le début du XX^e siècle. Les femmes dessinatrices sont donc recrutées avec plaisir par les grands propriétaires des journaux, qui y voient une façon astucieuse d'atteindre le lectorat féminin.

En effet, selon une logique qui survit encore de nos jours, certains clichés ont droit de cité en ce qui concerne la présence des dessinatrices dans la presse. Par exemple, on semble croire qu'un dessin fait par une femme peut davantage intéresser les femmes, ou même ne peut intéresser que les femmes ! Et que seules les femmes savent dessiner pour les enfants ! Alors, inévitablement, elles se retrouveront dans les pages féminines ou dans celles qui sont dédiées à la jeunesse dans les grands quotidiens. Et lorsqu'elles adopteront ce nouveau langage de la BD qui s'installe progressivement dans les quotidiens (première BD : Outcault, *Yellow Kid*, 1896 ; entre 1900 et 1910, tous les quotidiens américains vont commencer à publier des BD), elles seront fortement incitées à mettre en scène des bébés et des enfants.

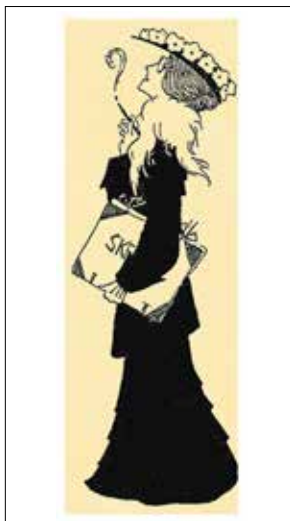
LA BANDE DESSINÉE

Les débuts

Les progrès galopants dans le monde de l'imprimerie vont permettre aux journaux de présenter dans les mêmes pages photographies, dessins et textes. La presse s'enflamme et les grands quotidiens vont rivaliser d'imagination pour séduire les lecteurs. Les dessinateurs prennent progressivement une place importante dans ce contexte d'ébullition, et les dessinatrices seront vite perçues comme un plus par les grands journaux.

Kate Carew (Mary Williams Chambers Reed, 1869-1961) est sans doute l'une des premières femmes à avoir publié des dessins humoristiques aux États-Unis. Elle débute très jeune à 20 ans, donc en 1889, dans le *San Francisco Examiner*, puis de 1890 à 1901 elle est au *New York World*. En 1900, elle dessine des caricatures des personnalités de la vie culturelle, telles Mark Twain et Sarah Bernhardt. On l'appelle « The Only Woman caricaturist » (« la seule femme caricaturiste »). Puis, elle sera surtout

connue pour sa BD *The Angel Child* (1902), l'histoire d'une petite fille à qui il arrive toutes les malchances. Elle se tourne par la suite vers les reportages culturels, puis vers la peinture.



Kate Carew, *Autoportrait*,
circa 1910

©Tous droits réservés

ENCADRÉ 2. LES COMICS ET LES STRIPS

Dans le monde de la BD anglophone, les *comics strips* ou *strips* sont des bandes dessinées publiées d'abord chaque jour de la semaine à raison de trois ou quatre cases (*strips*), ou en fin de semaine, en demi-pages ou en pages entières, qui se lisent dans les journaux quotidiens, où ils sont distribués par les *syndicates*, sortes d'agences de presse privées qui gèrent les BD. Les dessinateurs signent un contrat avec leur *syndicate*, cédant leurs droits et l'autorisant à distribuer leurs *comics* dans un certain nombre de journaux, tout d'abord aux États-Unis, puis au Canada, en Amérique du Sud, puis, enfin, tout autour du monde. De ce fait, les *comics* n'appartiennent plus souvent à leur auteur mais bien au *syndicate*. On les appelle *comics* car ils sont tout d'abord très drôles, de *Mutt et Jeff* à *Félix le chat*, ce sont souvent des comics à partir des dessins animés ou *cartoons*, comme les *Donald Duck* et *Mickey Mouse* de Disney. Avec les *comic books*, qui sont des revues avec une couverture souple en couleur, même si l'intérieur est souvent imprimé sur du papier journal, la BD entre dans les magasins de journaux, puis chez les libraires spécialisés et le *comic book* deviendra vite la proie des collec-

tionneurs. Durant les années 1930 et 1940, les super-héros vont donner un élan à l'industrie, qui connaît un boom lorsque les héros et héroïnes des strips commencent à essaimer dans les comic books, où les aventures sont plus souvent qu'autrement des récits réalistes mariés parfois à la science-fiction. Après une baisse de popularité durant les années 1990, les super-héros vivent une renaissance avec les longs métrages aux nombreux effets spéciaux qui essaient depuis le nouveau millénaire.

Dans le monde de la BD alternative ou *comix*, l'œuvre appartient à son auteur qui souvent l'édite à son compte. Ces œuvres sont vendues dans les librairies spécialisées de BD et difficiles à trouver dans les circuits traditionnels durant tout le XXe siècle. Avec l'avènement des librairies en ligne, on peut désormais acquérir les comix et les comics de toutes les époques, et à tous les prix !

Edwina Dumm (1893-1990) est la première américaine à occuper le poste de caricaturiste éditorialiste en 1916 au *Columbus Daily Monitor*. L'Américaine **Rose Cecil O'Neill** (1874-1944), pour sa part, est la première cartooniste femme à avoir atteint une telle célébrité en Amérique du Nord, grâce à ses fameux *Kewpies* (1905), petits angelots potelés qui se déclineront sous toutes les formes, ancêtres des produits dérivés. À partir d'eux, la mode des bandes dessinées avec des bébés ou de très jeunes enfants va déferler sur l'ensemble de la production des dessinatrices pendant les décennies 1910 et 1920. Ces bébés aux joues roses annoncent le bébé des soupes Campbell, dessiné par ailleurs par l'une de ces artistes, Grace Drayton (1877-1936). Les *Kewpies* ont lancé un mouvement et rien ne peut l'arrêter.

Entre les deux grandes guerres de 1914-1918 et 1939-1945, c'est la Belle Époque. Plus le siècle avance et plus on voit des femmes dessinatrices dans les pages féminines ou pour la jeunesse dans la multitude de quotidiens qui fleurissent partout en Amérique du Nord. Les styles se répètent de signature en signature. La plupart de ces femmes sont féministes et ont aidé ou pris part personnellement, telle O'Neill, au mouvement pour la promotion du vote des femmes, que l'on a appelé «les suffragettes» durant la décennie 1910-1920. À la suite de ce mouvement de revendication, les femmes obtiennent le droit de vote en 1920 aux États-Unis, bien avant la plupart des autres pays occidentaux, sauf le Canada, en 1918 (au fédéral seulement, les femmes du Québec ont

dû attendre 1940 pour voter au provincial; France: 1944; Suisse: 1959; Belgique: 1920, vote aux communales, 1948, droit de vote complet).

Les femmes goûtent désormais aux fruits de leur victoire. Elles peuvent voter, mais elles ont également appris le goût de la liberté. La femme libérée américaine travaille, elle gagne de l'argent, porte des robes courtes, sort, danse, a les cheveux courts. On l'appelle la *flapper* et les jeunes filles s'engouffrent dans cette mode avec enthousiasme.



Grace Drayton, *Dimples*, 1914

©Tous droits réservés

Ethel Hays (1892-1989) se distingue par un strip, sans doute le premier autobiographique. C'est l'histoire d'une jeune fille moderne dont le titre est *Ethel*, au style tout en rondeur des arts déco, avec des aplats noirs et force volutes. Puis, en 1924, elle crée une seconde série, *Flapper Fanny*, une autre jeune fille qui se moque des conventions et se donne des allures différentes. Puis, à partir des années 1930-1940, elle travaille sur des livres pour enfants. On comprend bien que ces premières BD d'auteurs féminines étaient destinées à un lectorat de jeunes filles qui sortaient du carcan du passé pour embrasser la modernité: autant les premiers comics de femmes étaient jusqu'alors empreints de traces

passéistes, robes longues, visages et cheveux raphaéliques, enfants habillés comme au siècle passé, autant ces œuvres d'entre-deux-guerres respiraient la nouveauté : femmes qui fument, qui sortent seules, qui discutent.

Gladys Parker (1910-1966) reprend la série *Flapper Fanny* de Hays lorsque celle-ci quitte son poste pour fonder une famille, elle qui avait déjà commencé *Gay and her gang*, dans les mêmes tonalités. Ce qui est fascinant avec Parker, c'est que son héroïne *Mopsy* (1939) est à son image et lui ressemble physiquement. La mode des personnages féminins se répand et plusieurs dessinatrices vont mettre en scène leur alter ego habillée à la mode dernier cri, suivant le même modèle que les pionnières : aplats noirs et blancs et volutes à la façon des arts déco au service des idées nouvelles sur la place des femmes, mais encore dans des gestuelles stéréotypées.



Nell Brinkley, *Blue-Ribbon Winners*, 1915

©Tous droits réservés

Dans cette lignée, Nell Brinkley (1886-1944) lance carrément un style par ses illustrations où les volumineuses chevelures ondulées et les volutes sans fin vont influencer toute une génération de dessinatrices. Comme la plupart des dessinatrices de cette époque quittent le métier lorsqu'elles se marient, selon une convention sociale bien établie qui durera jusque dans les années 1960, elles ne forment pas un groupe formel mais bien une succession de jeunes filles qui se passent la main les unes les autres dès

qu'elles ont acquis un peu de métier. Ce point qui semble anodin est en réalité primordial pour comprendre le fait que les femmes de métier sont rares dans ce domaine durant toute la première moitié du XX^e siècle.

La Seconde Guerre mondiale va ramener des préoccupations plus sociales dans les thématiques des comics, après les années de la grande dépression (1929-1933) où fleurit la mode des comics avec des pauvres enfants qui travaillent et des gamins des rues. *Little Orphan Annie / Annie, la petite orpheline*, de Fanny Y. Cory (1877-1972), est typique de cette mentalité. Enfin, une héroïne célèbre germe sous le pinceau d'une femme : la fameuse *Lulu* (1935) née de la plume de Marge Henderson (1904-1993). En 1950, *Lulu* devient un strip quotidien, mais il n'est déjà plus dessiné par Marge à ce moment-là. En effet, il ne faut pas oublier qu'aux États-Unis, dans les *syndicates*, les personnages appartenaient et appartiennent encore aux journaux et non aux artistes. Ainsi, plusieurs artistes peuvent alterner dans l'élaboration des aventures d'un héros ou d'une héroïne durant leur carrière de même qu'un héros se retrouve souvent sous plusieurs signatures durant son existence de papier.

Dans le monde des comics, les femmes ont dès le début, au tournant des années 1930, tenu les rôles de coloristes et parfois d'encreuses. Dans cette autre industrie de l'humour visuel qu'est le cinéma d'animation, la situation est identique pour les femmes ; elles y tiennent un rôle subalterne, mais essentiel, comme il est souligné plus loin. Quand les États-Unis entrent en guerre en 1941, les comics participent à l'effort de guerre par divers thèmes patriotiques et aventures héroïques se déroulant dans le feu des combats. Le départ à la guerre de nombreux dessinateurs à partir de 1942 poussera les compagnies à engager des femmes pour les remplacer. Les femmes créatrices s'installent dans ce monde avec leurs héroïnes. Ainsi, Gladys Parker arrive avec sa *Mopsy*, qui a une allure étonnante dans ce monde plutôt sévère, avec sa facture comique. *Mopsy* rejoint les Forces armées en 1944. Une autre grande artiste, Dale Messick (1906-2005), va créer *Brenda Starr, reporter* (1940), inaugurant la mode des femmes actives héroïnes de BD d'aventures, avec un métier bien à elles et des idées arrêtées sur tous les sujets à la mode. Plusieurs artistes femmes brilleront durant cette époque.

On ne peut taire l'arrivée de la première femme noire dans le monde du dessin de presse et de la bande dessinée américaine. Jackie Ormes (1911-1985) dessine de 1937 à 1956 et se fait connaître surtout grâce à *Torchy Brown*, *Candy* et *Patty-Jo'n'Ginger* qu'elle publie dans le *Pittsburg Courier* et le *Chicago Defender*.

Le ressac

Une fois la guerre terminée, les femmes vont déchanter. Dans toutes les sphères d'activité où elles avaient vaillamment remplacé les hommes, elles sont tout simplement remerciées et priées de retourner à leurs fourneaux pour redonner la place aux hommes rentrés de guerre. Pour rendre la pilule moins dure à avaler, mais surtout parce qu'elle a besoin d'un boom économique, l'industrie va inventer un nouveau stéréotype, celui de la femme au foyer. Ce mouvement est visible dans l'ensemble du monde occidental. Les États-Unis encore une fois seront la figure de proue de ce retour des femmes à la maison. Pour elles, on bâtit un univers doré, où tous les nouveaux appareils électroniques, laveuses, aspirateurs, télévisions, seront autant d'appâts. La société de consommation est née. La manière de vivre à l'américaine, le fameux *American way of life* va faire envie à la terre entière. Les comics américains qui essaient dans le monde entier jouent un rôle significatif dans cette évangélisation.

Dans le monde des strips comme dans le monde des comic books, l'arrivée de nouvelles artistes dans les décennies 1950 et 1960 est très discrète. Ce mouvement de ressac ressemble à s'y méprendre à un mouvement identique dans l'espace des dessinatrices d'humour. Comme Robbins (2001) le souligne, la fin de la guerre modifie le statut des femmes artistes dans le monde des comics :

Dans le monde des comics, où les femmes avaient œuvré depuis 1901, le mouvement de retour dans les cuisines prit une forme différente. Les femmes continuèrent à dessiner des strips légers durant les années 1950 et les hommes revinrent aux comics d'action. Les femmes cessèrent donc de dessiner des strips d'action¹.

Après la période héroïque des débuts de la BD où chaque dessinatrice inventant un style ou un personnage mérite une mention, voici la seconde époque, où les acquis devraient être conservés pour bâtir un édifice plus solide. Or il n'en est rien. Les femmes se retrouvent en minorité, cantonnées la plupart du temps à des BD réalistes de type romantique sans beaucoup de personnalité quand elles ne signent tout simplement pas leurs œuvres. La dispersion des artistes dès qu'elles se marient, donc dès qu'elles ont acquis de l'expérience, couplée à un raidissement des mentalités ne favorisent pas l'expression des femmes. Alors peu de grands

1. In the world of comics, where women has been working since 1901, the back to the kitchen movement took a different form. Although women continued to draw lighter strips through the 50s, the men took back action comics. [...] The women had stopped drawing action strips (p. 76).

noms nous restent de cette période. La plupart des dessinatrices connues dans les années 1950-1960 ont débuté dans les années 1930-1940.

Mais le monde de la BD d'après-guerre est en pleine expansion et les femmes bédéistes ne se laissent pas faire. Le ras-le-bol est atteint lorsque l'une des grandes dessinatrices des années 1940-1950, Hilda Terry (1914-2006), auteure de la BD *Teena*, une adolescente délurée, se fait refuser son admission à la National Cartoonists Society à cause de son sexe. Elle leur envoie alors, en 1949, une lettre explosive dont nous citons ici un extrait :

Considérant qu'il n'y a aucune information dans le titre indiquant qu'il s'agit d'une organisation exclusivement masculine, et considérant qu'une organisation professionnelle qui exclut les femmes à notre époque est impensable et inimaginable, et considérant que le public doit assumer le fait, même s'il est intéressé par les œuvres de toutes les dessinatrices, qu'il se fera dire que ces dernières doivent être exclues pour préserver le prestige d'une association professionnelle, nous devons vous demander bien humblement de changer votre appellation officielle pour l'Association nationale des hommes cartoonistes, ou de restreindre vos activités à des fonctions sociales et privées, ou d'interrompre immédiatement toute règle ou pratique qui empêche une femme cartooniste qualifiée de devenir membre pour des raisons purement sexuelles².

À la suite de ce pamphlet sonore, elle devint la première membre féminine de l'association, en compagnie d'Edwina Dumm et de Barbara Shermund. Terry obliquera plus tard vers le monde de l'animation où elle fera figure d'avant-gardiste en tant que pionnière de l'animation par ordinateur. Nous verrons par la suite que le monde de l'animation se révèle, à l'analyse, encore plus étanche à la présence de femmes artistes que le monde de la BD.

Les Wimmen's comix

Durant leur retour à la maison, les femmes au foyer n'ont pas été inactives : c'est le baby-boom d'après-guerre ! Le mouvement de la *beat*

-
2. Whereas there is no information in the title to denote that it is exclusively a men's organization, and whereas a professional organization that excludes women in this day and age is unheard and unthought of, and whereas the public is therefore left to assume, where they are interested in any cartoonist of the female sex, that said cartoonists must be excluded from your exhibitions for other reasons damaging to the cartoonist's professional prestige, we most humbly request that you alter your title to the National Men Cartoonists Society, or confine your activities to social and private functions, or discontinue, in effect, whatever rule or practice you have which bars otherwise qualified women cartoonists to memberships for purely sexual reasons (citée par Robbins, 2001).

generation, né durant les années 1950 sur la côté ouest des États-Unis, va entraîner dans son sillage, durant les années 1970, toute cette génération des baby-boomers à mettre en question les valeurs de leurs parents. Pilule contraceptive, arrivée massive des filles à l'université, mode des voyages initiatiques ou touristiques ; le monde occidental est en pleine révolution culturelle et la situation des femmes évolue rapidement vers une égalité hommes-femmes.

Le mouvement contestataire s'étend sur les campus universitaires, le nouveau mot d'ordre est liberté : sexuelle, tout d'abord, puis dans les mentalités, avec un appui des drogues douces et plus fortes. La musique et les fanzines ou *comix* s'éclatent dans ces nouvelles valeurs où plus rien n'est tabou ni contrôlé. Les grandes revues d'humour comme *Mad* (1952-) donnent le ton d'une satire débridée, mais *Help* (1960-65) avec le dessinateur délirant Robert Crumb (1943-) crée un nouveau genre excessif qui va faire école. Ces revues sont rapidement exportées aussi bien en Europe que dans le reste de l'Amérique et causent tout un émoi. Avec les *Zap Comix* en 1967, Crumb et ses amis lancent la mode des fanzines : souvent publiées à compte d'auteur, sans aucun contrôle de censure, ces petites revues underground s'explorent à qui mieux mieux dans le délire scatologique, pornographique et ultra-violent, le tout pimenté par les extases hallucinogènes. Bien entendu, les femmes bédéistes ne se reconnaissent pas dans ces excès et elles décident de s'éditer elles-mêmes.

C'est ici que se lève le rideau sur le mouvement le plus puissant des femmes bédéistes. Sur la côte ouest américaine, et plus particulièrement à San Francisco vers laquelle sont attirées comme un aimant toutes celles qui s'intéressent à la BD, vont se rencontrer des femmes de tous les horizons, qui avaient depuis quelques années travaillé chacune de leur côté dans le monde des comic books, ou qui avaient produit de petits fanzines. C'est **Trina Robbins** (1938-) qui est un peu l'instigatrice de ce regroupement avec son *It Ain't Me Babe*³ (Ce n'est pas moi, bébé) (1970), premier *comix* à ne publier que des femmes. Terre Richards et Lee Marrs unissent leurs forces à Robbins, puis avec d'autres dessinatrices et un distributeur parallèle, Alternative Feature Service (AFS), elles démarrent en 1972 *Wimmen's Comix* qui poursuivra ses activités jusqu'en 1992 !

3. Les références exactes de la plupart des œuvres citées se retrouvent à la fin, dans la Bibliographie sélective des albums de BD, recueils de dessins d'humour et comic books cités.

Un autre *comix* ne présentant que des femmes bédéistes paraît à la même époque: *Tits and Clits* (1972-1987), sous la houlette de Joyce Farmer et de Lyn Chevely. Au sein de la révolution féministe, couplée à l'avènement de l'underground, les femmes dessinatrices américaines vont enfin trouver leur terrain de prédilection. Chaque numéro des deux revues voit apparaître de nouveaux noms de dessinatrices. C'est le délire total, tout peut se dire et se dit, mais à la façon des femmes, c'est-à-dire beaucoup moins porno et violent, même si un érotisme nouveau naît sous leur plume, pour ne pas dire une pornographie version féministe. Robbins cite Chevely en entrevue pour *Cultural Correspondence*.

La décision d'être vulgaires au lieu de raffinées provient au départ de la plus pure ignorance. Aucune d'entre nous n'était fan de comics, mais, avec le temps, nous en avons pris connaissance; j'ai acheté une librairie, vendu des revues underground et je fus très impressionnée par leur honnêteté mais horrifiée par leur représentation macho du sexe. Notre travail, à l'origine, était une réaction à l'excès de testostérone dans les comics. Comme tout le monde le sait, le sexe est une affaire très politique. Tout ce que nous voulions était de parler à partir de notre perspective⁴.

Tout à fait révolutionnaire pour son époque, **Roberta Gregory** (1953-) livre sans pudeur son expérience du lesbianisme, ouvrant la voie à plusieurs autres dessinatrices. Dans les années 1980, on peut dire que presque toutes les dessinatrices ayant publié dans ces *comix* ont déjà au moins un comic book. C'est une porte d'entrée chez les libraires qui pourront enfin faire connaître ces œuvres féminines à un large public. On peut retenir de ces expériences l'extraordinaire solidarité entre femmes dont font preuve ces pionnières ainsi que leur débrouillardise pour avoir su percer un marché traditionnellement hermétique aux nouveautés. C'est la vague underground qui, en stimulant davantage les initiatives personnelles, leur a ouvert cette brèche et elles s'y engouffrent avec bonheur.

Plusieurs évènements structurants vont également avoir lieu durant cette décennie, tels l'exposition de groupe «Pork Roasts. 250 Feminist Cartoons», sous la houlette d'Avis Lang-Rosenberg qui, après Vancouver, vient à Chicago en 1981 et le *Special Women Cartoonists* organisé à

4. The decision to be vulgar rather than high class arose out of sheer ignorance. Neither of us was much a comics fan, but at the time we started, I own a bookstore, sold undergrounds and was impressed by their honesty but loathed their macho depiction of sex. Our works, originally, was a reaction to the glut of testosterone in comics. [...] As most of us know, sex is a very political business. All we want to do is equalize that by telling our side (2001, p. 110).

New York par le Cartoonist's Guild (association de toutes les associations de cartoonistes américains) en 1983, journée d'étude pour présenter les femmes cartoonistes aux grands éditeurs américains. Enfin, Trina Robbins publie en 1985 son premier essai sur le sujet, *Women and the Comics* (Les femmes et la BD), avec Catherine Yronwode.

Les femmes bédéistes américaines ont démontré leur talent et leur détermination et elles font désormais officiellement partie du monde de la BD. Elles doivent pourtant s'établir fermement pour conserver cet éclairage. L'influence de ce mouvement dépasse largement les frontières américaines et bien des femmes dessinatrices en France, en Italie, en Allemagne, au Canada, et partout dans le monde où il y a des librairies spécialisées en BD, se mettent à rêver à la lecture de ces *comix*. Rétrospectivement, il faut bien avouer qu'il fallait du culot pour exhiber à la face du monde ses fantasmes et ses angoisses les plus intimes, tout en s'émancipant des « boy friends » et de leurs délires assez excessifs et souvent hallucinants pour des femmes. Avec les *Wimmen's Comix* commence l'époque des œuvres de femmes cartoonistes que l'on peut conserver et relire des années plus tard : les comic books de femmes.

Le renouveau

La situation des femmes se transforme beaucoup dans les années 1980-1990 ; elles sont de plus en plus sur le marché du travail et dans les universités. On parle plus ouvertement des nouveaux rapports amoureux, des divorces, de la monoparentalité, de l'homosexualité ; la « super woman », celle qui louvoie entre métier, enfants et amour, est un peu épuisée. Les femmes cartoonistes vont plus facilement parler de leur vie personnelle.

Les échanges avaient été fréquents dans les années 1970 entre la BD européenne et la BD américaine grâce aux festivals divers qui ont réuni les deux mondes. Les Américains voient bien que la tradition européenne de l'album permet de préserver cet art, de l'élever au rang d'objet culturel de valeur et de le conserver dans les bibliothèques publiques et universitaires. Par ailleurs, le monde de la BD est littéralement envahi par la vague des mangas japonais, chamboulant l'équilibre des forces en présence, comics du côté américain, albums et revues en couleurs du côté européen. Les mangas traduits en anglais et en français vont détrôner la BD traditionnelle dans les choix des lecteurs et des lectrices. Va alors naître un nouveau genre, le roman graphique (*graphic novel*) qui est un compromis

entre la BD et le roman, inspiré en partie par la vague manga et qui désormais va avoir l'honneur de trôner chez les libraires, permettant une diffusion beaucoup plus étendue dans le temps. C'est véritablement le *Maus* (1981 et 1993) de Spiegelman, gagnant du Pulitzer 1992, qui va ouvrir le bal. La tendance à l'autobiographie est vite associée au roman graphique, qui permet de plus grands développements narratifs.

Les femmes bédéistes se retrouveront à l'aise dans ces nouveaux genres et les nouveaux éditeurs alternatifs, dont Fantagraphics Books à Seattle et Drawn & Quarterly à Montréal, leur ouvriront leurs portes. Les éditeurs traditionnels également inaugurent à cette époque des collections BD, tels Pantheon Books. Il est impossible de nommer toutes les auteures qui se font connaître puisque le nombre des titres explose durant ces années. Les traductions vont bon train et les Américaines se retrouvent dans les pays francophones, comme **Debbie Drechsler** (1953-) qui signe son étonnant *Daddy's Girl* en 1996 chez Drawn & Quarterly, traduit par l'éditeur parisien L'Association en 1999, narration émouvante d'un inceste, tracée d'une ligne sensible. À l'inverse, les Européennes sont lues aux États-Unis, telle **Marjane Satrapi** (1969-), dessinatrice franco-iranienne dont les quatre tomes de *Persepolis* (2000, 2001, 2003) chez L'Association, racontant son enfance déchirée par la guerre Iran-Irak sont traduits aux États-Unis par Fantagraphics de 2002 à 2004. Il faut préciser que ce n'est qu'à l'avènement de la mode des romans graphiques que l'on pourra voir apparaître des œuvres des auteurs américains dans les bibliothèques, suivant la mode franco-belge des albums.

Même si l'on ne peut nommer toutes les femmes bédéistes qui se sont illustrées récemment, il faut mentionner Phoebe Gloeckner (1960-) qui fit scandale en 1998 avec son *A Child Life and Other Stories* (Une enfance et autres histoires), intimiste et presque choquant dans sa façon de raconter son amour pour une très jeune fille, ou encore l'ouvrage résolument pornographique *Lost Girls* (2007) de Melinda Gebbie, avec sa réécriture version féministe des contes pour enfants comme *Alice au pays des merveilles* ou *Peter Pan*. Dans un autre prisme, Alison Bechdel (1960-), qui avait signé le strip *Dykes to Watch Out For* à partir de 1984, a un succès international avec *Fun Home* (2006), largement autobiographique, où elle dépeint le suicide de son père, sa propre homosexualité et celle de son père tandis que, dans *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012), elle analyse sa relation avec sa mère. Jessica Abel (1969-) s'inscrit pour sa part dans la mouvance des artistes à part entière qui parlent un langage marqué et très typé, dans ses mini-comics narrant avec verve les déboires amoureux des jeunes de son époque dans *Artbabe* (1992-96) et *La Perdida*

(2004), dont l'action est basée au Mexique. On note enfin le retour en force d'une des fondatrices des *Wimmen's Comix* dans les années 1970, Joyce Farmer (1940-), qui après 20 ans d'absence revient en 2000 avec *Zero, Zero* mais surtout *Special Exits* (2011) / *Vers la sortie* (2012), qui jette un regard sur les dernières années de la vie et leur lot de misères, avec des traits sensibles fortement hachurés voisins de la gravure. Les dessinatrices s'expriment désormais avec force et osent lever le voile sur des thèmes tabous. Le langage de la BD leur permet, par ses litotes et ses sous-entendus, d'aborder des rivages inexplorés traditionnellement, mélanges de sensibilité teintée d'humour.

Dans les années 2000, on peut assister à la montée des disparités entre les mentalités selon les pays et les cultures et les femmes se retrouvent aux premières loges pour en témoigner. Dans une tonalité réaliste, et dans le courant contemporain de la BD de journalisme, Sarah Glidden raconte dans *How to understand Israel in 60 Days Less* (2010) ou *Comment comprendre Israël en 60 jours* (2011) son propre choc à la découverte des conflits déchirant ce pays, tracé d'une ligne claire tempérée de couleurs à l'aquarelle aux tonalités émouvantes. Plusieurs fois primée aussi bien du côté américain que du côté français, cette œuvre se situe comme bien d'autres à la confluence des BD anglophones et francophones, aussi bien par le style clair que par le propos, qui évoque par son rythme alerte les soliloques de l'Anglaise Posy Simmonds dans *Gemma Boverly* (2000) et *Tamara Dreewe* (2008). À noter que Glidden fait partie d'un studio communautaire, Pizza Island, où six bédéistes femmes travaillent côte à côte. Autobiographie et identité juive également sous le pinceau de Vanessa Davis (1978-), dont les *Spaniel Rage* (2005) et *Make Me a Woman* (2010) ont été fortement remarqués. Elle collabore aussi à plusieurs journaux, dont *The New York Times*.

Le monde des comics traditionnels vit une descente aux enfers avec le nouveau millénaire, en net recul face aux médias numériques, et ne doit sa survie qu'aux récentes adaptations au cinéma. Si, dans les méga productions de super héros, genre comics DC, 12% des artisans étaient des femmes dans les belles années, elles ne sont plus que 1% dans les nouvelles séries telles *The New 52* (Robbins, 2013, p. 156). Par contre, le monde des strips revit grâce au retour des BD intellectuelles, où les personnages immobiles devisent sur les sujets chauds de l'heure, comme le *Sylvia* (1981-2012) de **Nicole Hollander** (1939-). Les BD familiales où l'on suit la même famille aux prises avec les aléas de la vie contemporaine durant des décennies ont aussi la cote, telle la famille de l'auteure elle-même **Lynn Johnston** (1947-) dans *For the Better or for Worse* (1978-2008), nommée *Family Life* aux États-Unis et *Pour le meilleur ou pour le pire* au Québec. Johnston est affectée d'un mal difficile à guérir, soit dit en passant : les historiens de la BD la classent immanquablement parmi les Américaines alors qu'elle est Canadienne, et qu'elle a travaillé presque toute sa vie au Manitoba ! Une autre auteure connaît un grand succès grâce à ses strips, Cathy Guisewite (1950-). *Cathy* (1976-2010) est une femme libérée qui n'a pas la langue dans sa poche. Enfin, Barbara-Croft Brandon (1960-) est la seule Noire cartooniste syndiquée à l'heure actuelle avec son strip *Where I'm coming from* débuté en 1989 dans le *Detroit Free Press* et actuellement distribué par l'Universal Press Syndicate. Sa plume minimaliste et quasi géométrique est très efficace dans cette saga autobiographique de l'auteure et de ses amies.

Robbins (2001, p. 140) mentionne le petit nombre de femmes cartoonistes dans les grands *syndicates* américains : elles sont environ quatre dans les années 1990 et 20 dans les années 2000 ! Elles n'ont donc d'autre choix que de se syndiquer elles-mêmes : tel est le choix de *Six Chix*, un syndicat formé uniquement de femmes, dont **Ann Telnaes** (1960-), également caricaturiste, gagnante d'un Pulitzer en 2001. Une autre possibilité est l'auto-syndication, en d'autres mots le *free lance* où l'auteure reste libre de ses sujets et conserve les droits sur son personnage. **Nicole Hollander** et **Nina Paley** (1968-), dessinatrice et animatrice, qui milite avec force contre le droit d'auteur, c'est-à-dire pour l'abolition du droit d'auteur appartenant la plupart du temps à un distributeur privé, distribuent aussi leurs dessins de cette façon.

EVERY YEAR AT THE SAN DIEGO COMIC CONVENTION, YOU SEE THEM, AND THE DELIGHTFUL DICHOTOMY BETWEEN THEM AND THE HORDES OF FANBOY GEEKDOM WHO FOLLOW THEM IN SMALL HERDS, TAKING PICTURES OF THEIR CHARMS AND GIGGLING NERVOUSLY. WHO ARE THESE VIXENS? HOW CAN THEY WALK IN 6"HEELS, ALL DAY FOR THE ENTIRE WEEKEND? PARTIALLY RESPONSIBLE FOR INSPIRING ONE WOMAN TO ORGANIZE "FRIENDS OF LULU", THEY POSSESS THAT "CERTAIN SOMETHING" THAT CAN RAISE THE EYEBROWS OF EVEN THE MOST JADED WACKO... THEY ARE...

The OTHER WOMEN IN COMICS!!



Mary Fleener, *Other women in comics*, 2001

© Mary Fleener 2001

Des collectifs de femmes sont publiés, notamment *Twisted Sisters. A collection of Bad Girl Art*, sous la direction de Diane Noomin (1991). Une série débute en 2012 *Womanthology: Heroic*, sous la direction de Renae Deliz; trois numéros paraissent coup sur coup. Deux associations vont donner du soutien aux créatrices durant ces années : la Xeric Foundation, une entreprise philanthropique qui attribue des bourses entre autres aux cartoonistes autoédités, hommes et femmes. Un nombre élevé de femmes s'y retrouvent primées. Mais c'est l'association Friends of Lulu créée en 1994 pour encourager spécifiquement les femmes cartoonistes qui fait le plus parler d'elle. En outre, et jusqu'en 2011, année de sa dissolution,

l'association a décerné chaque année des prix, les Lulus, à des femmes cartoonistes méritantes.

L'ANIMATION

Entre les années 1920 et les années 1950, c'est l'âge d'or de l'animation américaine où tous les grands studios américains se sont développés tandis que leurs œuvres ont essaimé dans le monde entier. Disney, Warners, en fait tous les grands studios pratiquent la séparation extrême des tâches, de la conception des personnages et des scénarios jusqu'à la réalisation finale en passant par les encreurs et « encreuses » et les coloristes. Il est de notoriété publique que ces dernières tâches anonymes sont surtout confiées aux femmes, en raison de leur prétendue dextérité. Tous en fait travaillent de façon quasi anonyme, sauf quelques grands noms de créateurs qui réussissent à sortir de l'ombre. Il faut se tourner vers les studios indépendants pour voir quelques noms de femmes durant cette période d'exubérance.

Les œuvres expérimentales de **Mary Ellen Bute** (1906-1983) et de Marie Menken (1909-1970) restent dans ce contexte comme deux exemples frappants d'œuvres notables très peu connues. Marie Menken est une audacieuse créatrice d'avant-garde qui a utilisé une foule de techniques d'animation dans sa carrière. Dès sa première œuvre, *Visual Variations on Noguchi* (1945), elle exprime son amour des arts visuels. Elle poursuit sa quête dans *Drips in strips* (1963), clin d'œil à la technique des éclaboussures de l'expressionnisme abstrait. La lumière et les néons deviennent ses matériaux premiers dans *Notebook* (1940-62) et *Lights* (1964-66), mais elle deviendra beaucoup plus connue avec son *Andy Warhol* (1964) et *Watts with Eggs*, sur Robert Watts, artiste du mouvement Fluxus. Dans *Go!Go!Go!* (1962-64), elle rend un hommage lumineux à la magique ville de New York.

Faith Elliot (1924-2001) est une scénariste et une monteuse lorsqu'elle rencontre le réalisateur John Hubley, dont la carrière débutée chez Disney obliquera lorsqu'il quitte son poste lors d'une fronde en 1941 pour aller fonder la United Productions of America (UPA) avec un groupe de jeunes réalisateurs qui vont révolutionner l'animation. On va parler du style UPA, où les personnages aux formes simples sont animés de mouvements saccadés, « économiques », puisqu'ils nécessitent moins de dessins, et à la démarche mécanique du plus haut comique. Ils se marient et fondent un studio à New York en 1955. Faith et John Hubley produiront de petites

merveilles d'animations où ils explorent l'ensemble des techniques possibles. Leur premier film en commun *The Adventures of ** (1956) s'inspire beaucoup des recherches du Canadien Norman McLaren et il est applaudi à sa sortie. Leur parcours est parsemé de réussites, tel le court métrage oscarisé *The Hole* en 1962. Dans *Windy Day* (1967), la poésie de l'enfance est accentuée par les voix de leurs filles qui participent à la bande sonore (1968). Mais ce qui les a fait le plus connaître est sans conteste leur participation à l'émission *Sesame Street* entre 1969 et 1989. Faith Hubley continue à produire des chefs-d'œuvre après la mort de son mari en 1977, jusqu'en 2001, de *Second Chance* (1976) jusqu'à *Northern Ice, Golden Sun* (2001). Un film retrace leur carrière exceptionnelle: *Independent spirits: The Faith and John Hubley Story*, produit en 2003 par Sybil Del Gaudio et Patty Winneapple. Leur fille Emily suit la trace de ses parents, avec laquelle Faith Hubley signe en 1996 *The Girl with Her head Coming Off*.

À partir des années 1970, à la suite de la révolution culturelle et féministe, les choses vont enfin changer pour les femmes dans l'animation d'avant-garde. Puisque les grands studios ne les veulent pas comme réalisatrices, c'est dans les nouveaux langages qu'elles vont s'exprimer. L'animation artisanale aura leur faveur, tous les médiums sont exploités, requérant souvent le minimum de moyens. New York devient la ville phare de l'animation parallèle. Sous l'impulsion entre autres du grand réalisateur John Canemaker, qui est à la tête du Département d'animation de l'Université de New York, toute une génération d'animateurs imaginatifs sont alors formés aux techniques les plus originales, dont plusieurs femmes qui feront leur marque. Jane Aaron (1948-) frappe par la poésie de ses montages et son art de la lumière. Kathy Rose (1951-) associe danse et animation, tandis que Sally Cruikshank (1949-) revisite le cellulo traditionnel et que la Canadienne Rose Bond dessine carrément sur la pellicule, à la suite du grand maître canadien Norman McLaren.

Les années 1980-1990 verront se perpétuer le clivage traditionnel: aux hommes réalisateurs les grandes productions dans les grandes compagnies; aux femmes, les courts métrages exploratoires avec des techniques plus recherchées et des thèmes intimistes.

Après le raz de marée de l'animation par ordinateur inauguré par *Histoire de jouets / Toy Story* de Lasseter en 1995, rien ne sera plus pareil dans le monde de l'animation. Les géants se font la guerre à qui sortira la production la plus coûteuse: Pixar, Disney, Dreamworks ou Sony Pictures? Dans ces méga-productions, aucune femme ne signe de grande réalisation jusqu'à ce que l'on voie le nom de Brenda Chapman, alors associée à la scénarisation de plusieurs grands succès tels *Le roi lion* ou *La*

Belle et la bête, enfin embauchée pour signer la réalisation du projet *Brave*. Tout d'abord, elle est évincée en 2010 après des années de travail sur ce projet, provoquant un tollé dans le monde de l'animation, accusé depuis longtemps de sexisme! Blondeau (2012) confirme par ailleurs que, dans ce monde hyper spécialisé, seulement 7% des réalisateurs sont des femmes. Des analyses plus poussées le constatent froidement, comme Spiegel (2013): « Pixar a un problème avec les femmes⁵ », et l'on pourrait facilement généraliser pour l'ensemble des grands studios. Finalement, Chapman prendra sa revanche en gagnant avec *Brave* l'Oscar du Meilleur film d'animation en 2012, en compagnie de Mark Andrews!

Avec l'avènement des techniques légères d'animation par ordinateur, une nouvelle génération d'animatrices sorties des écoles d'art maîtrise à la fois l'art Web, l'animation et le cartooning. Il faut surveiller les nouveaux noms de réalisatrices qui apparaissent régulièrement dans les festivals, comme celui de Deborah Hutchison avec *The improbable Journey of Berta Benz* au festival d'animation de Los Angeles en 2013.

Nina Paley (1968-) fait figure de génie solitaire avec ses prix et la reconnaissance internationale que lui ont valu ses films d'animation, dont un long métrage. Encore à l'heure actuelle, la plupart des femmes qui travaillent en animation le font dans les grandes équipes un peu anonymes qui produisent soit les séries télévisées dont sont friands les nombreux canaux spécialisés en animation, soit les super productions qui voient le jour après des années de labeur.

LA CARICATURE

Bien évidemment, il y a beaucoup de cartoonistes indépendantes aux États-Unis, et, si elles ne représentent actuellement qu'un faible pourcentage des dessinateurs d'humour, il faut bien comprendre que l'on parle tout de même de dizaines et de dizaines de cartoonistes.

5. « Pixar has a woman problem. »

ENCADRÉ 3. LA CARICATURE, LE DESSIN D'HUMOUR ET LE CARTOON

La caricature est un dessin exagérant les traits d'un personnage public ou les tenants d'une situation pour en montrer le ridicule. Le dessin d'humour traite de sujets plus sociaux ou poétiques. Le portrait-charge est la représentation du visage d'un personnage public excessivement agrandi sur un petit corps, vêtu des attributs associés à la charge du caricaturé. Enfin, en France, depuis quelques années, on utilise l'expression de dessin de presse au lieu du terme de caricature.

Dans le monde anglophone, le terme de *cartoon* représente soit la caricature, soit le dessin d'humour, soit le dessin d'une BD ou d'un dessin animé ou encore le dessin animé au complet. Ainsi, le *cartoon* (dérivé du mot français carton) est utilisé indifféremment pour tout type de dessin comique. Utilisé au pluriel, il veut plus précisément dire l'art du dessin animé, même dans les ouvrages de langue française. On pratique en général la séparation des tâches aussi bien dans le monde des cartoons que dans le monde des comics: scénario, *story-board* ou découpage, esquisse, crayonné, encre et coloration. Les deux dernières tâches, les plus ingrates, sont en général réservées aux femmes. Dans le cas des tâches plus créatives du *story-board*, de l'esquisse et du crayonné, que ce soit dans la BD ou *comics* ou dans le film d'animation ou le dessin animé ou *cartoons*, les artistes sont plus ou moins mentionnés, selon leur notoriété; l'œuvre est le plus souvent la propriété de l'éditeur ou du producteur. Sauf lorsque l'auteur se finance seul.

On a vu que l'on dit *cartoonist* indifféremment pour caricaturiste, bédéiste ou animateur. Nous conservons ce terme à cause de son efficacité. Le dessinateur de dessins d'humour (un seul dessin sur des sujets plus sociaux) ainsi que le caricaturiste pigiste (donc non rattaché à un quotidien en particulier) sont de plus en plus représentés sur le Web par des agences qui vont aller placer leurs dessins dans plusieurs journaux à la fois et aller récolter l'argent à leur place, en conservant un pourcentage. Mais généralement, ces agences de dessinateurs d'humour ne possèdent pas les droits sur les cartoons. Le caricaturiste éditorial, pour sa part, a souvent un poste fixe attiré à un journal où il fait quotidiennement des caricatures politiques.

Sheila Gibbons (2005), une chercheuse spécialisée, avance que moins de 4% de femmes sont caricaturistes éditoriales aux États-Unis, ce qui confirme nos constats. Elle parle d'**Ann Telnaes** (1960-), actuellement sur le site du *Washington Post*, de **Signe Wilkinson** (1959-), au *Philadelphia Daily News*, et d'Etta Hulme (1923-), au *Fort Worth Star Telegram* (Texas) depuis 1972. Ce qui est malheureux, souligne-t-elle, c'est que ces trois femmes étaient les seules il y a dix ans, comme quoi la situation n'évolue pas! On voit donc que la présence des femmes dans le monde des caricaturistes éditoriaux est encore minimale, comme s'il s'agissait d'une chasse gardée masculine. Les témoignages personnels des rares caricaturistes femmes dans les sections des portraits nous éclaireront davantage.

Dans le groupe des pigistes, c'est-à-dire des dessinatrices sans contrat fixe, la situation est beaucoup plus difficile à cerner. Betty Swords (1940-) a la trajectoire classique des femmes qui ont commencé avant l'ère féministe. Elle se destinait au dessin de mode, mais, étant attirée par l'humour, elle commence par vendre ses idées de gags à des bédésistes avant de se lancer dans le dessin d'humour. Elle publie dans divers magazines et journaux des dessins qui se moquent gentiment des mœurs contemporaines, avec ces forts aplats de noir typiques de l'époque. À l'autre extrémité du prisme se trouve une dessinatrice engagée, Peg Averill (1949-1993), qui a publié dans les années 1970-1980 des dizaines et des dizaines d'affiches et de dessins d'humour pour les causes humanitaires et de combat les plus diverses, d'un trait anarchique et efficace à la fois. Entre ces deux profils, des dizaines de dessinatrices ont publié quelques années pour ensuite obliquer vers d'autres métiers.

Grâce à sa tradition avant-gardiste, le *New Yorker* a su dénicher les talents les plus novateurs de chaque génération, tels les fameux Chas Addams et Saul Steinberg, dans les années 1930 et 1940. C'est pourquoi il attire notre attention, en ce qui concerne les dessinatrices d'humour. La caricaturiste **Liza Donnelly** a écrit plusieurs ouvrages sur ce sujet. L'expérience du magazine est exemplaire (voir chap. 5). De nombreuses femmes cartoonistes sont engagées par cette revue dès ses débuts en 1925. La tradition se perpétuera jusqu'à nos jours.

LE WEB

À partir de 2000, la mondialisation et la montée du Web et des médias sociaux changent totalement la dynamique pour les femmes cartoonistes. Sur le Web, sans les contraintes éditoriales des médias traditionnels, les femmes trouvent une nouvelle tribune. Les dessinatrices alternatives, qui auparavant se retrouvaient dans les fanzines, ou *comix*, peu distribués, rejoignent maintenant une large audience, au-delà de leurs espoirs. Sur le site de *The webcomics List* (31-12-2012), on compte pas moins de 22 300 *webcomics* dûment enregistrés auxquels on peut avoir accès d'un simple clic. Il y a fort à parier que de nombreuses femmes s'y font la main, même si nous ne croyons pas utile d'aller les compter ! Est-il besoin de souligner que la plupart des femmes cartoonistes ont actuellement un site Web à leur nom, que ce soit des caricaturistes, des bédéistes ou des animatrices ?

Mikhaela B. Reid (1980-) est caricaturiste politique indépendante et publie ses dessins à la griffe marquée dans divers sites et journaux. Son blog est doublé d'une publication papier, tel *Attack of the 50ft-Foot Mikhaela!* Elle fait partie d'un regroupement de cartoonistes politiques indépendants appelé *Cartoonists with Attitude* (2006), qui a trois recueils de leurs œuvres réalisés à l'heure actuelle : *Attitude: The New Subversive Political Cartoonists*, *Attitude 2: The New Subversive Alternative Cartoonists*, *Attitude 3: The New Online Cartoonists* (2002, 2004, 2006).

La vague manga qui déferle sur tout le monde occidental dans les années 1990 et 2000, et son versant féminin, les *shôjo*, vont avoir des répercussions fondamentales sur toute la nouvelle génération de filles qui ont grandi avec les petits livres à suivre, les jeux vidéo, les figurines et les dessins animés correspondants. L'industrie du manga, qui brasse des millions de dollars annuellement, a su très tôt utiliser les ressources du Web. Toutes les publications ont leur site particulier. Garçons ou filles, jeunes ou vieux, peuvent y retrouver chaque semaine, selon les segmentations de leur lectorat, leurs épisodes à suivre, pleins de détails accessoires pour bien comprendre les aventures en question et des forums d'échanges pour faire des propositions aux auteurs, souvent nombreux, d'une même série. Les femmes mangakas, ou auteures de mangas, dont les œuvres étaient autrefois réservées aux jeunes filles, désirent de plus en plus publier pour tous les publics et, inversement, les lectrices de mangas s'intéressent de plus en plus à tous les genres de mangas. Namihei (2011) souligne ce chiffre étonnant : 50 % des lecteurs de la plus grosse revue de mangas au Japon, *Shônen Jump*, seraient maintenant des filles !

C'est donc la grosse mode depuis une dizaine d'années de dessiner dans le style manga. Une pléthore de jeunes dessinatrices reproduisent plus ou moins fidèlement les styles stéréotypés des mangas avec des héros et héroïnes aux grands yeux et aux histoires amoureuses tortueuses. Le Web est pour elles un canal de diffusion privilégié. D'autres font preuve de plus d'imagination en inscrivant d'un crayon parfois malhabile une sorte de journal intime ouvert à tous sur leur blog, jour après jour. Il est très possible que la mode des BD *girly*, comme les appellent les Français, à savoir des BD futiles pour très jeunes filles, provienne en partie de ce type de prépublications Web.

Le glissement progressif de la presse papier vers le Web est un évènement marquant pour le monde des caricaturistes éditoriaux dont il sera impérieux d'analyser les effets à moyen terme. Le choix est ici de parler des pratiques américaines contemporaines sur le Web, mais il devient de plus en plus clair que la notion même de frontière géographique va devenir obsolète d'ici peu. Il est à peu près impossible de connaître l'origine de tel ou tel cartoon, à fortiori de telle ou tel cartooniste. C'est par un sursaut de volonté d'historiographe qu'il faut retracer ces parcours, un peu comme une trajectoire dont le sens bientôt va nous échapper. Il faut bien garder en mémoire les méandres des diverses influences qui ont traversé un siècle de BD, cet art inventé sur la terre américaine et qui a donné pour la première fois la parole à de nombreuses femmes.

PORTRAITS

Dans la galerie suivante de portraits de femmes artistes américaines, ainsi que dans les autres galeries, les créatrices sont présentées selon l'ordre chronologique de leur naissance, mais sans distinction de métier, car on peut constater que près de la moitié d'entre elles ont partagé leur temps entre plus d'un métier de l'humour visuel. Leur parcours artistique est suivi d'extraits de témoignages qui colorent leurs personnalités et d'un exemple de leur art. Le but est évidemment de donner le goût d'en connaître davantage grâce aux sites Web qui présentent un grand éventail de leurs œuvres respectives.

ROSE O'NEILL (1874-1944)

L'Américaine Rose Cecil O'Neill est la première cartooniste femme à avoir atteint une grande célébrité en Amérique du Nord.

Elle naît à Wilkes-Barre en Pennsylvanie. Elle gagne à 13 ans le premier prix d'un concours de dessin organisé par le journal *Omaha Herald* à la suite duquel elle commence à publier. Précocement douée, elle vend dès 16 ans des dessins d'humour à *Life*, magazine américain humoristique. À l'âge de 22 ans, elle est engagée par le *True Magazine*. En 1896, elle devient la première américaine cartooniste, avec sa série *The Old Subscriber*. La même année, elle rejoint l'équipe de la revue satirique *Puck*.

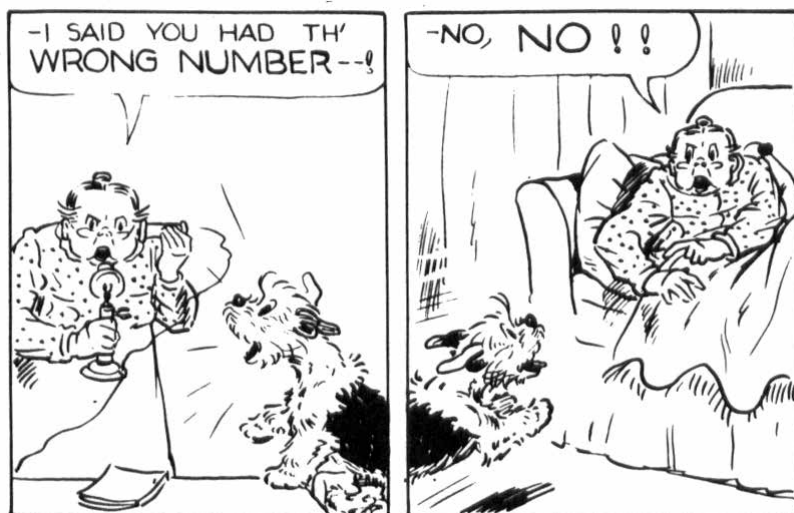
En illustration de poèmes pour les enfants dans *The Ladies Home Journal* en 1909, elle crée de petits angelots nommés *Kewpies*, qui obtiennent un succès immédiat. Dès 1912, des statuettes en porcelaine sont produites à l'image des bébés célèbres, suivies d'une foule d'objets dérivés qui feront la fortune d'O'Neill. Elle les transporte dans diverses revues et journaux jusqu'en 1935, où le King Feature Syndicate l'entraîne à y ajouter des ballons pour en faire une bande dessinée à la mode du jour. Ces bébés potelés, aux positions stéréotypées de poupées en caoutchouc rose, sont mis en scène avec des animaux. Ils tiennent des propos d'adultes, selon le procédé de l'anthropomorphisme qui deviendra un classique en humour visuel. Porcelaines, affiches et tout un marché autour de ces *Kewpies* en font un phénomène qui a également des échos au Canada, dans les innombrables journaux où ils paraissent.

Cette femme étonnante est une artiste polyvalente et surdouée. O'Neill s'adonne aussi à la sculpture. Elle participe de ce fait à plusieurs expositions internationales (Paris, New York). Elle écrit des livres qu'elle illustre elle-même, elle tient un salon littéraire qui a énormément de succès, et on l'appelle « The Queen of Bohemian Society » (La reine de la société bohémienne), pour son style de vie très libre pour une femme de cette époque, mais aussi pour ses prises de position. En effet, O'Neill ne va pas manquer une occasion de s'engager pour toutes les causes qui lui tiennent à cœur, dont les causes féministes qu'elle défendra tout au long de son existence. Par exemple, elle produit une fameuse affiche en faveur du vote des femmes pendant les années 1910-1919.

EDWINA DUMM (1893-1990)

Edwina Dumm est la première Américaine, si ce n'est la première femme au monde, à occuper un poste de caricaturiste éditorialiste, en 1915 au *Columbus Daily Monitor*.

Edwina Dumm est née en 1893 à Upper Sandusky, dans l'Ohio. En 1911, elle est diplômée du Central High School de Columbus et elle suit alors des cours par correspondance de la School of Illustration and Cartooning. Sa première caricature éditoriale paraît le 7 août 1915 dans le *Columbus Daily Monitor*.



Edwina Dumm, *Tippie*, 1941 © Tous droits réservés

©Tous droits réservés

Elle y sera caricaturiste jusqu'à la disparition du journal en 1917. Elle y tient une page entière de caricatures *Spot-Light Sketches*, avec entre autres des dessins mordants sur la condition féminine. Pour le *Monitor*, elle se familiarise aussi avec la bande dessinée avec *The Meanderings of Minnie* (Les vagabondages de Minnie), de courts gags autour d'une fillette garçon manqué et de son chien. Ce premier strip est à tendance autobiographique. Serait-elle la première créatrice de BD à inaugurer ce genre si prisé cent ans plus tard ? C'est bien possible !

Néanmoins, son grand succès est la bande dessinée *Cap Stubbs and Tippie*, publiée dans un quotidien, qu'elle dessinera avec constance à partir de 1921 jusqu'en 1967 pour des *syndicates*, le George Matthew

Adams Service, puis le King Feature Syndicate à partir de 1940. Même si elle campe un petit garçon et son chien dans un mode enfantin, il est intéressant de voir comment l'artiste se représente en avant-plan à travers une grand-mère omniprésente, pour ne pas dire le personnage principal.

Parallèlement, Dumm illustre des livres, des revues, dessine un autre chien dans une série illustrée, *Alec The Great*, sur des vers de son frère Robert Dennis Dumm. Enfin, fait assez cocasse, elle signe une « page sur les chiens » dans des magazines tels *Sinbad*, *Life* et *Tatler* (Londres). Elle fait également une incursion dans le monde des comics books en participant momentanément durant les années 1940 à *Wonder Woman*, lesquelles collaborations seront le plus souvent noyées dans le flot des collaborateurs.

Hommage de carrière:
Gold Key Award de la National Cartoonists Society en 1978.

MARY ELLEN BUTE (1906-1983)

Mary Ellen Bute est une pionnière de l'animation américaine et surtout l'une des grands maîtres du cinéma expérimental.

Mary Ellen Bute est née en 1906 à Houston au Texas et elle est décédée à New York en 1983. Elle a d'abord étudié les beaux-arts à Houston puis à Philadelphie. D'un esprit curieux et inventif, elle fait par la suite un stage sur l'éclairage à l'Université Yale. Elle se dirige donc dès le départ dans un domaine où elle excellera, puisqu'elle travaillera durant des années avec la lumière dans ses films expérimentaux. Elle visite dans ce but les studios de Léo Theremin et de Thomas Wilfred qui expérimentent de nouveaux appareils électroniques qui projettent des émissions de couleurs. Comme elle l'explique dans l'introduction de ses premiers films, son but est d'illustrer la musique en recréant la même sensation visuelle que le son entendu. À New York, de 1934 à 1953, elle signe 14 courts métrages abstraits remarquables. Chacun présente un genre de « Seing Sound » (Son visible) comme elle dénomme sa série ultérieurement. Elle se réclame du grand animateur de l'abstraction, l'Allemand Oskar Fischinger (1900-1967) qui, dès 1930, à l'avènement du cinéma sonore, expérimente l'animation de pièces musicales classiques. Mais c'est avec le mathématicien Schillinger qu'elle débute en 1934, dans un film jamais terminé, *Experimental Cinema n° 5*, ses recherches sur les liens

entre le son et la lumière, à partir de formules mathématiques qui tentent d'explorer les structures de base de la musique.



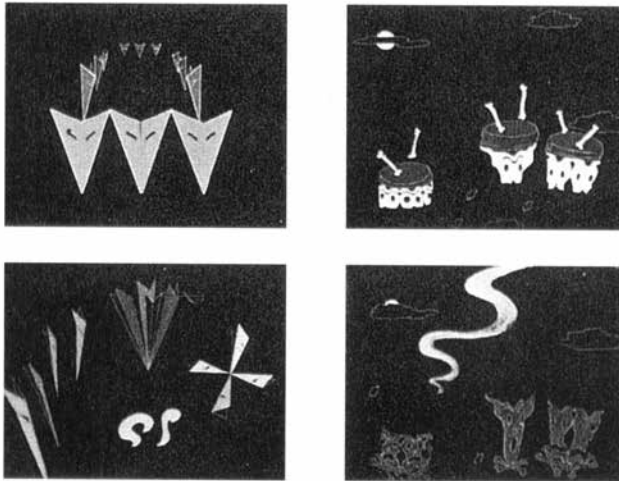
Mary Ellen Bute devant ses appareils, circa 1930

©Tous droits réservés

Les quatre premières œuvres de Bute sont en noir et blanc ; sur les musiques de Grieg *Rythm in light* (1934), de Wagner : *Synchromie n° 2* (1936), *Dada* (1936) et, de Milhaud, *Parabola* (1937). Les images de ses films sont captées par Theodore Nemeth, qui devient son mari en 1940. Elle joue en particulier avec la réfraction de la lumière sur divers volumes, usant même parfois d'un oscilloscope. Ses œuvres s'inspirent des grands courants de la peinture cubiste (Braque, Picasso) et abstraite (Kandinski) des débuts du siècle. Elle inaugure la couleur avec l'impressionnant *Synchromie n° 4 : Escape* (1937), où des triangles et diverses formes géométriques passent derrière un grillage au rythme puissant de la Toccata et fugue en ré mineur de Bach. Ce concept sera repris en 1941 par Fischinger, émigré aux États-Unis en 1936, avec la même Toccata pour une section de *Fantasia* (1941) de Disney. Mais toute cette période de recherche en cinéma abstrait qui fascine tant les cinéastes d'animation depuis les débuts de 1920 est faite d'emprunts et d'échanges difficiles à ordonner. Ce concept sera également repris par McLaren à l'ONE, avec qui Ellen Bute signe d'ailleurs en 1939 *Spook Sport* (Prod. Ted Nemeth Studios), sur *La*

danse macabre de Saint-Saëns. Tous les autres films seront en couleur: *Tarantella* (1940), *Polka Graph* (1947) sur une musique de Chostakovitch, *Color Rhapsody* (1948), et chacun indique déjà son style musical dans le titre. Bute poursuit sa quête dans *Imagination* (1948), *New Sensations in sound* (1949), *Pastorale* (1950) sur du Bach, *Abstronic* (1952) sur du Copland et du Gillis. Enfin, *Mood Contrast* (1952) clôt son cycle d'animation abstraite. Dans ses films, elle joue avec la lumière et tout ce qui lui tombe sous la main: papiers découpés, balles de ping-pong, modèles sculptés, cellophane, boutons! Les trucages de l'image sont accentués grâce à des effets de lentilles, des prismes, des miroirs déformants. Bute explose littéralement d'imagination! Contrairement à ce que l'on pourrait croire à propos de films expérimentaux, ses films furent énormément visionnés durant toutes ces années, faisant partie de ce que l'on appelait à l'époque le cycle des courts métrages précédant le grand film dans les salles de cinéma, une pratique qui s'est malheureusement perdue à l'avènement de la télévision.

Bute est une grande dame méconnue dont la moitié des films seulement sont actuellement accessibles sur You Tube, témoignant de l'incroyable créativité de cette artiste hors du commun dont l'influence fut aussi immense que discrète.



Bute avec Norman McLaren, *Spook Sport*, 1939

TRINA ROBBINS (1938-)



Trina Robbins en 2012

Trina Robbins est l'une des personnalités les plus impressionnantes du monde des femmes cartoonistes. Non seulement a-t-elle contribué à fonder tout un mouvement de revues underground féministes au début des années 1970, mais elle est la seule historienne des femmes cartoonistes américaines.

Ses premiers dessins dans des fanzines de science-fiction datent des années 1950 et ses premières BD de 1966, dans *East Village Other*. En 1968, elle poursuit dans *Gothic Blimp Works*. En 1969, elle crée une partie de l'allure de Vampirella pour l'histoire *Vampirella de Draculona* de Forrest J. Ackermann. Ses premières incursions dans le monde de la science-fiction et du fantastique expliquent sans doute en partie son style précieux avec un trait de pinceau assez prononcé, qui l'accompagnera tout au long de sa carrière, particulièrement dans sa façon de dessiner les femmes, toujours belles et jeunes, aux formes rebondies.

Mais c'est véritablement avec la naissance du mouvement underground qu'elle se découvre. Déménagée de New York à San Francisco, elle crée son premier fanzine *It Ain't Me Babe* (Ce n'est pas moi bébé) en 1970, composé essentiellement de BD faites par des femmes. En 1972, elle participe avec une dizaine de dessinatrices à la création de *Wimmen's Comix*, une série de publications qui durera jusqu'en 1992. Durant la décennie 1970-1980, Robbins est une bédéiste extrêmement prolifique. La liste de ses créations et de ses participations est impressionnante. Soulignons qu'elle participe aussi à des revues « mainstream », ou BD grand public, comme *National Lampoon*. Robbins n'hésite pas à se distinguer par une parole forte comme dans *A letter Home* (1972) où elle dénonce les méfaits des drogues dures, ou *Sandy Comes Out* (Sandy sort du placard) où elle traite du lesbianisme (*Wimmen's Comix* n° 1, 1972). Plusieurs fanzines signés par Robbins seule reprennent ses parutions ultérieures, *Trina's Women* (1976). Elle collabore, dans une belle complicité, avec un autre fanzine de femmes, *Tits & Clits*.

Durant les années 1980, elle continue dans le monde des comics, avec *Good Girls* (1985), *Misty* (1985-1986), *Gay Comics* (1985, 1986, 1998).

Sa contribution à *Wonder Woman* (DC Comics), héroïne mythique des comics américains, reste la plus marquante de sa carrière de bédéiste. Elle commence à collaborer en tant que scénariste à la fameuse série en 1986, puis dessine *The Legend of Wonder Woman* sur un texte de Kurt Busiek. En 1998, elle revient à la charge avec la scénarisation de *Wonder Woman: The Once and the Future Story – Wonder Woman* avec des dessins de Coleen Doran, sur le difficile thème de la violence conjugale. Récemment, elle a encore publié des comics, dont *The Phantom Chronicles* (2007) et *Girl Comics* (2010).

Et pourtant, si Robbins est si connue dans le monde de la BD, c'est aussi parce qu'elle a écrit les premiers, et les seuls à ce jour, livres sur les femmes américaines cartoonistes. Elle en a rédigé plusieurs, tous sur le même sujet traité sous divers angles: des femmes dessinatrices américaines de comics. En 1985, elle publie avec Catherine Yronwode *Women and the Comics*. Puis elle signe seule les autres historiques: de 1993 à 2001, elle aura la ténacité de produire quatre ouvrages sur le même sujet des cartoonistes américaines et elle vient, en 2013, de clore le cycle avec *Pretty in Ink: American Women Cartoonists 1896-2013*.

Infatigable, Robbins a également participé à la création d'une association destinée à promouvoir les comics faits par les femmes, Friends of Lulu, du nom de la célèbre héroïne de Marge Henderson, regroupement qui vivra de 1994 à 2011.

Plusieurs prix, dont « Lulu of the year » pour *The Great Women Superheroes*, en 1997, et « Special John Buscema Haxtur Award », en 2002.



Trina Robbins, page couverture de *Trina's Women*, 1976

© Trina Robbins 1976

**TÉMOIGNAGE SUR LA DIFFICULTÉ DES FEMMES
À PÉNÉTRER DANS LE MONDE DES COMIX**

En 1971, avec John Berger et Mal Warwick, (Lee) Marrs a fondé l'Alternative Feature Service (AFS) pour distribuer des nouvelles, des chroniques et des comics aux collègues et aux journaux undergrounds. Les femmes bédéistes distribuées par ce syndicat durant plus de six ans sont Marrs, Trina Robbins, etc. Néanmoins, Marrs « s'est heurtée à un autre visage de ce système fermé... dans le domaine de l'underground... C'était un genre de club de gars... un club fermé... Il n'y avait pas moyen pour un artiste débutant d'entrer dedans, il n'y avait aucune place pour lui. Tous les comics underground étaient formés d'amis imprimant des amis. Ils étaient tous copains. Ils ne nous laissaient pas entrer ». Mendes et moi [Robbins] avons fait la même découverte et nous avons réagi à cette exclusion en produisant nos propres comic books. En 1970, j'ai commencé à travailler sur *It Ain't Me Babe*, la première revue underground féministe en Californie, et ensemble, avec l'équipe, nous avons produit *It Ain't Me Babe*, le premier comic book de femmes⁶. (Robbins, 2001, p. 109)

NICOLE HOLLANDER (1939-)

Nicole Hollander est un peu la femme orchestre de la BD américaine : elle s'est fait connaître à la fois comme bédéiste féministe engagée, comme monologuiste comique, comme conférencière et comme commissaire d'exposition sur les femmes artistes de l'humour.

6. In 1971, along with John Berger and Mal Warwick, (Lee) Marrs formed the Alternative Feature Services (AFS) which distributed news, features and comics mainly to college and underground papers. The women cartoonists distributed by the syndicate during its more than six-years existence included Marrs, Trina Robbins, [...]. When it came to comic books, however, Marrs « ran into another version of the closed system... in the Underground... It was kind of like a boy's club... a closed club... There was no way a beginning artist could break in, no place for it. All the underground comics consisted of friends printing friends. There were all buddies; they didn't even let us in. » Mendes and I made the same discovery, and we reacted to exclusion by producing our own comic books. In 1970, I started working on *It Ain't Me Babe*, California's first feminist underground newspaper, and together with the staff, I produced *It Ain't Me Babe* comics, the first all-woman comic book.

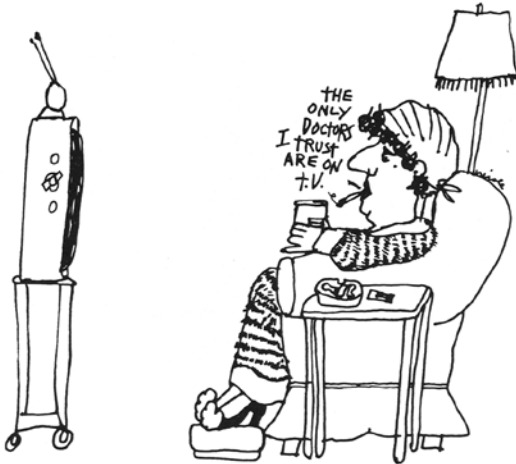


Nicole Hollander et sa Sylvia, 2010

Elle est née à Chicago, en Illinois, et elle est diplômée de l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign et de l'Université de Boston. Elle débute dans les années 1970 comme graphiste pour la publication féministe *The Spokeswoman*. Elle y participe parfois également en publiant des caricatures politiques. Elle crée les *Feminist Funnies*, une BD qui met en scène un personnage qui deviendra son héroïne typique, *Sylvia*. Son premier recueil est une petite plaquette *I'm training to Be Tall and Blonde* (Je m'entraîne pour être grande et blonde) (1979), une reprise de ses bandes parues précédemment, où elle trace d'un trait enfantin presque tremblé des êtres toujours vus de profil qui s'échangent des propos acides sur la société contemporaine, particulièrement sur la condition féminine. En 1980, dans *Ma, can I be a Feminist and Still Like Men?* (M'man, est-ce qu'on peut être féministe et encore aimer les hommes?), sa ligne s'est affirmée, arrondie et les dialogues sont toujours plus hilarants. À partir de 1981, Hollander publie la série *Sylvia* dans les journaux par l'intermédiaire des Field Enterprises. Douze titres ont été publiés entre 1980 et 1990, témoignant de l'imagination galopante de leur auteur. Il y en a eu six autres entre 1992 et 2007, dont le dernier *Tales of Graceful Aging from the Planet Denial* (Contes sur un élégant vieillissement dans le monde du déni) dont le titre est déjà tout un programme! Plus elle évolue et plus Sylvia gagne en cynisme face à tous les bouleversements sociaux et politiques : un vrai régal pour ses millions de lecteurs!

Parallèlement, au début des années 1990, Nicole Hollander dessine des BD pour *Mother Jones Magazine*. Elle illustre un grand nombre de livres d'écrivains, pour la jeunesse. Elle participe à des collectifs, dont *Choices* (1990) pour le libre choix en matière d'avortement, et *An ABC of Vice: An Insatiable Woman's Guide* (Un ABC du vice: guide d'une femme insatiable) (2003), où elle illustre les textes de Gina Barrera.

Hollander est polyvalente et étonnante. Voilà qu'en 2005 elle monte un spectacle de monologue comique, *Return to Lust* (Le retour du désir) au Pegasus Players de Chicago. Elle revient en 2008 avec *Plastic Surgery or a Real Good Haircut* (Une chirurgie plastique ou une bonne coupe de cheveux), les deux abordant avec ironie la difficile thématique de l'attitude des femmes face au vieillissement. Enfin, en 2009, elle est commissaire pour une exposition sur l'humour des femmes *And You Think This is Funny?* (Et tu penses que c'est drôle?) à la Chicago's Woman Gallery. En 2011, elle enseigne le roman graphique à la School of the Art Institute de Chicago. En mars 2012, elle interrompt la série culte de *Sylvia* après plus de 30 ans de service.



Nicole Hollander, (« Les seuls médecins en qui j'ai confiance sont à la TV. »)
I'm training to be tall and blonde, 1976

©Nicole Hollander 1976

Distinctions: plusieurs prix, dont le Wonder Woman Foundation Award for Women of Achievement, en 1983 et le Joseph Jefferson Awards pour ses livrets de comédies musicales en 1991.

TÉMOIGNAGE SUR L'IMAGE DE LA FEMME DANS LA CRÉATION

Quand j'avais 40 ans, j'ai créé le personnage de *Sylvia*. Elle allait tracer son chemin à travers la jungle du vieillissement. Elle allait toujours avoir dix ans de plus que moi. Quand j'ai commencé à vieillir, je me suis sentie incapable de dessiner les signes apparents de l'âge sur *Sylvia*. J'avais des poches sous les yeux, des lignes, des rides. *Sylvia* était une fumeuse, elle aurait donc dû avoir ces horribles petites stries autour de la bouche... mais je ne pouvais pas! Elle était aussi ferme et intacte que le jour de sa création... parfois même plus mince. Pendant ce temps, j'écrivais aussi des essais sur le vieillissement, un sujet qui n'intéressait absolument personne. Les éditeurs semblaient me retourner le manuscrit avant même de l'avoir reçu sur leur bureau. Puis, un miracle survint, les baby-boomers ont commencé à vieillir [...]. Et ce qui arrive aux baby-boomers arrive à tout le monde!⁷ (Son blog, visité en avril 2012.)

SHARY FLENNIKEN (1950-)

Shary Flenniken est une personnalité féminine marquante des débuts des comics underground américains, tour à tour dessinatrice, rédactrice en chef du *National Lampoon* et scénariste.



Shary Flenniken

Elle a étudié la communication graphique à Seattle. Elle vit à divers endroits des États-Unis, mais c'est sur la côte ouest, à San Francisco, qu'elle découvre le mouvement de la contre-culture, des fanzines, et qu'elle se joint au collectif *Air Pirates* en 1971. Dès

-
7. When I was 40, I created the cartoon character Sylvia. She was going to hack her way through the jungle of aging. She would always be ten years older than I. When I began to age, I found that I was unable to visit those telltale signs of aging on Sylvia. I had bags under my eyes, lines and wrinkles. Syl was a smoker, she would have those ugly lines around her mouth... but I couldn't do it! She was a firm and unmarked as the day she was created... sometimes she even got slimmer. Meanwhile I was writing essays about aging, which absolutely no one wanted to hear about. Publishers seemed to send the manuscript back before it even got to their desk. Then a miracle happened, the babyboomers began to age [...]. And whatever happens to the baby boomers happens to all of us.

1972, elle commence à la revue humoristique *National Lampoon* où elle crée sa BD culte qu'elle poursuivra jusqu'en 1990. *Trots and Bonnie* est l'histoire d'une ado, Bonnie, de son chien fidèle, Trots, et de Pepsi, la copine délurée. Féministe, Flenniken aborde de front toutes les questions les plus délicates, avec son style visuel un peu vieillot, à la ligne claire évoquant les BD des débuts de la BD franco-belge comme *Zig et Puce* (1925) d'Alain Saint-Ogan. Le contraste entre le propos et le ton est hilarant. Elle publie trois comic books, *Trots and Bonnie*, *Sex & Armour* et *Drough Chic* (1977). De 1979 à 1981, elle tient une place rarement réservée aux femmes dans les revues comiques : elle devient rédactrice en chef du *National Lampoon* et recrute de ce fait bon nombre de dessinateurs qui deviendront les piliers de cette revue, ainsi que plusieurs dessinatrices.



Flenniken, *Trots and Bonnie*, 1980

©Shary Flenniken 1980

En 1982, elle co-scénarise *National Lampoon Goes to the Movies* (aussi appelé *National Lampoon's Movie Madness*) (National Lampoon va au cinéma), un groupe de trois courts métrages parodiques. En 1987, elle retourne à Seattle où elle poursuit une carrière de dessinatrice autonome en collaborant à *Mad*, *Première*, *Details*, aux DC Comics' Paradox Press Anthologies et en écrivant des scénarios pour le cinéma. Deux œuvres sont traduites en français : *Trots et Bonnie* (1990) et *Sexe et amour* (1989). Elle publie un recueil en 1994, *Seattle Laugh: Comic Stories about Seattle* (Rires de Seattle: Histoires drôles sur Seattle). Récemment, elle a illustré

des écrits littéraires, des livres pour les jeunes et, après des études en multimédia, a travaillé comme designer pour des productions animées chez Microsoft Communications. Elle écrit actuellement un roman.

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION

[À propos de *Trots and Bonnie*] Cette bande a frappé dans le mille avec son style artistique et ce que je racontais car c'était très personnel et très contemporain, et même plus que contemporain quand on pense que j'avais à peine 13 ans quand j'ai commencé à dessiner. Je me rends compte que c'était malgré tout de nature sexuelle, mais pas juste ça. Je semblais dessiner comme des Mickey Mouse ou des neveux de Donald Duck. Mais, dans ma version anti-disneyenne, les enfants me semblaient plus réalistes. Elles [les petites filles de Disney] n'avaient jamais de pensées vilaines. Elles ne faisaient jamais rien de méchant. Et je pensais que ce n'était pas très réaliste. Et je voulais montrer les femmes comme elles le sont et apparemment d'autres le pensaient aussi!⁸

[Son mari de l'époque, Bob London, et elle décrochent chacun un contrat au *National Lampoon*.] Ils nous ont dit: « Pourquoi ne pas venir faire des BD pour nous? » Nous avons donc commencé à publier des BD; lui a eu une grande page et moi, une petite page. Donc, j'ai eu 22 cents pour chaque dollar que l'homme gagnait! Ce fut certainement une grande source de problèmes à cette époque⁹. (Entrevue avec Jeff Nekinnelf en septembre 2011, *Shary Flenniken 2011, Interview Part 2*, sur You Tube.)

-
8. This strip just hit the market in terms of art style, and what I had to say because it was very personal and very contemporary and even more than contemporary considering I was only thirteen when I began to draw. So I realize it was very sexual in nature and not just that. It was something that I did which apperanted working like for Mickey Mouse and Donald Duck nephews. But my version of anti-Disney was showing kids like they were really. [...] (These Walt Disney girls) They never had naughty thoughts and never did naughty things. And I just think that it was not very realistic and I wanted to show women as they were and apparently, some people like that too!
 9. They said: « Why don't you do comics for us? » We ended up doing comics, he got a big page and I got a little page and so I got the 22 cents on the dollar that the man did! At that time which was of course an issue!

MARY FLEENER (1951-)

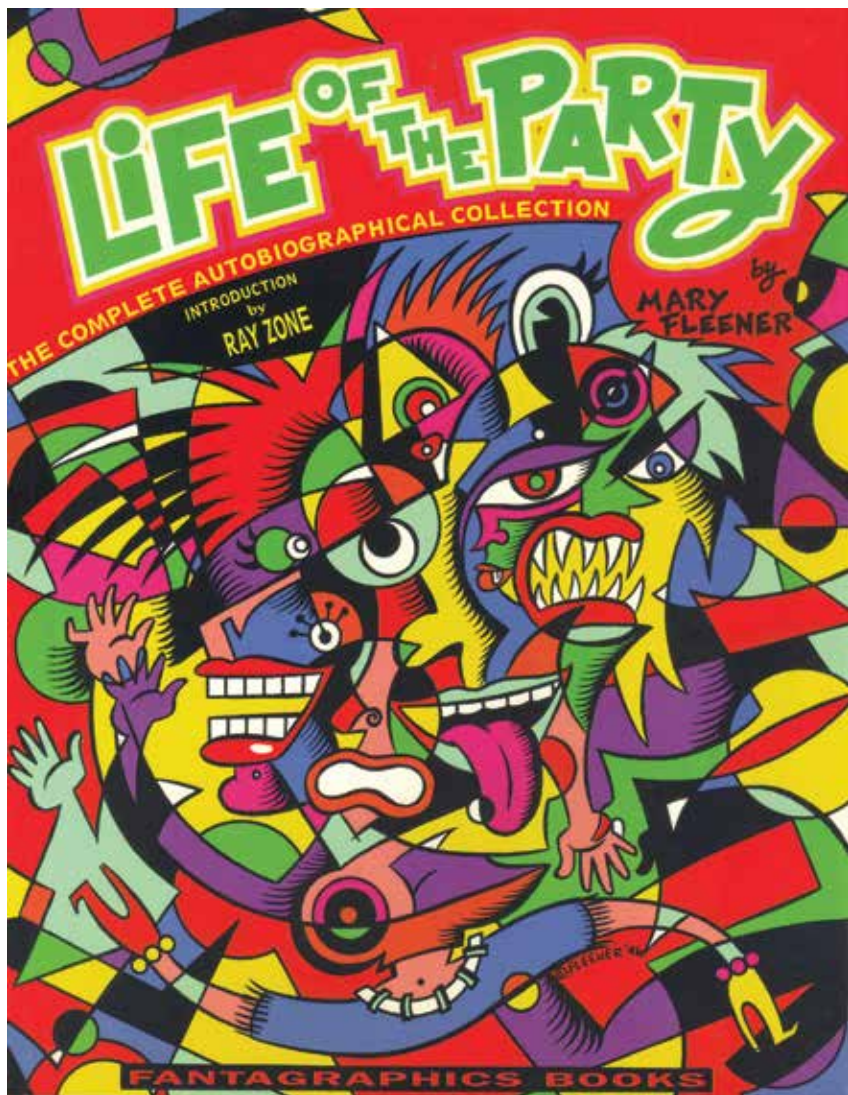


Mary Fleener

Mary Fleener est sans doute la dessinatrice au style le plus original dans l'univers des femmes bédéistes.

Après des études en art à la California State University, elle devient chanteuse de rock. Elle a toujours pratiqué cette forme d'art puisqu'elle est

encore actuellement membre d'un groupe de rock nommé The Wigbillies. Sa première incursion en BD est la publication en 1988 d'un mini-comix, *Hoodoo*, en hommage à l'écrivaine de Harlem Zora Neale Hurston. Puis, elle se livre intimement, s'inspirant de ses expériences, dans *Slutburger Stories*. Plusieurs de ses œuvres sont publiées dans *Weirdo*, *Twisted Sisters* et *Wimmen's Comix*. Pour donner un avant-goût de son éclectisme, disons qu'elle s'inspire principalement de l'esthétique cubiste mais aussi, selon ses dires, de l'art égyptien et de *The Little King / Le petit roi* de Soglow (1934-1970). Elle travaille en aplats, adore les formes arrondies et les changements de perspective, inverse les plans dans un joyeux cocktail de cases ultra-tramées et de couleurs vives. Ses textes sont irrésistibles de comique. Un recueil de 26 de ses meilleures BD paraît en 1996 sous le titre *Life of the Party: The Complete Autobiographical Collection* (La vie de party: la collection autobiographique complète). Puis, elle crée *Freak Magnet: Comics* et *Nipplez'n Tum Tum* (2001), un comix érotique. Elle poursuit actuellement une triple carrière de peintre, de céramiste et de musicienne.



Mary Fleener, page couverture de *Life of the party*, 1996

©Mary Fleener 1996

**TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME
DANS LE MONDE DE LA BD**

[À la suite d'une question à propos du sexisme dans l'industrie de la BD]

Il y a une phrase que j'ai prononcée récemment « Cela prend un Vrai Homme pour être un Mâle Chauviniste », et si je voyais du sexisme que je pourrais clairement reconnaître, je saurais exactement comment y faire face et y répondre. Alors, honnêtement, je peux vous dire que non, je n'ai jamais vu un gars me passer devant, je reçois la même pauvre rémunération que tous les autres cartoonistes et même, en fait, je crois que le fait d'être une femme a été un avantage. Par contre, je trouve que la majorité des « gars de comics » sont débiles en relations sociales, ils sont renfermés. Et pourtant ils sont hautains, comme s'ils possédaient une sorte de savoir que tu n'as pas. [...] Entre dans un magasin de BD et tu vas voir ce que je veux dire. Promène-toi dans une « convention » de BD et remarque des gars qui sont incapables de parler à une vraie fille mais qui peuvent argumenter des heures sur les super-héros. Cela vaut aussi pour mes amis artistes et même pour les éditeurs. Ils préfèrent tout simplement être entre hommes. Ils ont l'air plus détendus quand ils sont avec d'autres gars. Ce n'est pas du sexisme, il faudrait inventer un autre mot. Tout ce que je peux dire, c'est que je les trouve atrocement ennuyants!¹⁰ (Propos tirés de *The Fantastic Mary Fleener*, entrevue avec Anne Elizabeth Moore, 2001, archives du *Comics Journal*, site archives.tcj.com/237, visité en avril 2012.)

-
10. I had a phrase I was using recently: « It takes a real Man to be a Sexist Pig », and if I were encountering sexism that I could really identify, I would know how to handle it and how to respond. So, I can honestly say, that no, I haven't ever been passed over for a guy, I seem to receive the same lousy pay as any other cartoonists and in fact, I think being a woman has been an advantage. What I do find, is a majority of « comic guys » are lacking in social skills, they are withdrawn, and yet they are smug, as if they possess some « knowledge » that you do not. [...] Walk into any comic book shop, and you'll see what I mean. Go to a comic convention and witness guys who can't talk to a real girl, but who can argue for hours about superheroes. And this goes for my fellow artists and even some publishers too. They simply prefer to be around men. They seem more relaxed when they are around other guys. This is not sexism, but someone needs to invent another word for it. All I know is, I find it exceedingly annoying!

ROBERTA GREGORY (1953-)



Roberta Gregory

Roberta Gregory, une artiste underground pure laine, a toujours fait preuve d'une totale liberté de trait et d'un naturel rafraîchissant dans le ton et le propos.

Elle est née à Los Angeles, aux États-Unis. Après ses études à la California State University, elle commence à publier des BD dans le *Wimmen's Comix* (n° 4, 1974). Les années suivantes, elle poursuit ses collaborations ainsi que dans plusieurs fanzines de ce type, tel *Tits and Clits*. Elle est reconnue comme l'une des premières dessinatrices à faire des œuvres exposant ouvertement son homosexualité. En 1976, elle produit son premier comic book complet, *Dynamite Damsels* (Les damoiselles Dynamite). Dans les années 1980, elle collabore aux *Gay Comix*. En 1988, elle publie *Sheila and the Unicorn* et *Winging It* dont la série se terminera en 1999, des BD et des romans graphiques totalement farfelus sur des thèmes mythiques.

Gregory maîtrise deux manières : la première, plus sage et réaliste, est empreinte d'une netteté graphique. La seconde est tout le contraire, brouillonne et rapide, à l'esquisse. C'est ce style qu'elle emprunte pour l'œuvre qui la fera le plus connaître, sa très longue série des *Naughty Bits* (Méchants morceaux) en 40 épisodes de 1991 à 2004, et plusieurs tomes de comic books aux titres tous plus mordants les uns que les autres de 1994 à 2005 chez Fantagraphics, à partir de *A Bitch is Born* (Une garce est née) repris en français peu de temps après. Elle dit répondre au machisme des bédéistes hommes dont Robert Crumb, l'un des pères de l'underground, par ses récits de la vie de Midge, jeune fille hallucinée par la bêtise misogyne. En 1991, elle commence aussi une autre série, *Artistic Licentiousness* (Licenses artistiques) ; le numéro 1 paraît chez Starhead Comics, les numéros 2 et 3 sont à compte d'auteur. Elle n'a jamais cessé de publier des fanzines, de plus en plus reconnue comme chef de file. Voilà qu'elle signe en 2005 *Road Strips: A graphic Journey Across American* (Un voyage graphique à travers l'Amérique) avec une griffe de graffitis rapides assaisonnés d'un récit plus ou moins autobiographique tracé d'une écriture

manuscrite, typique des blogs de filles de plus en plus fréquents sur le Web. Elle continue à s'exprimer dans des registres résolument féministes, comme en 2006 avec *Sexy Chix* (Les nanas excitantes) (2006) ou *Friends of Lulu: The Girl's Guide to Guy Stuff* (2007). Sa dernière œuvre (en 2010) raconte à sa façon, d'un style aisé et rapide, les multiples voyages auxquels elle a été conviée en tant que bédéiste, *Follow your Art. Roberta's Comic Trips* (Suivre son art. Les BD de Roberta). Sa BD *Bitchy Bitch* a été reproduite en une série de dessins animés *Life's Bitch*, présentés au Oxygen Network aux États-Unis et au Comedy Network au Canada.

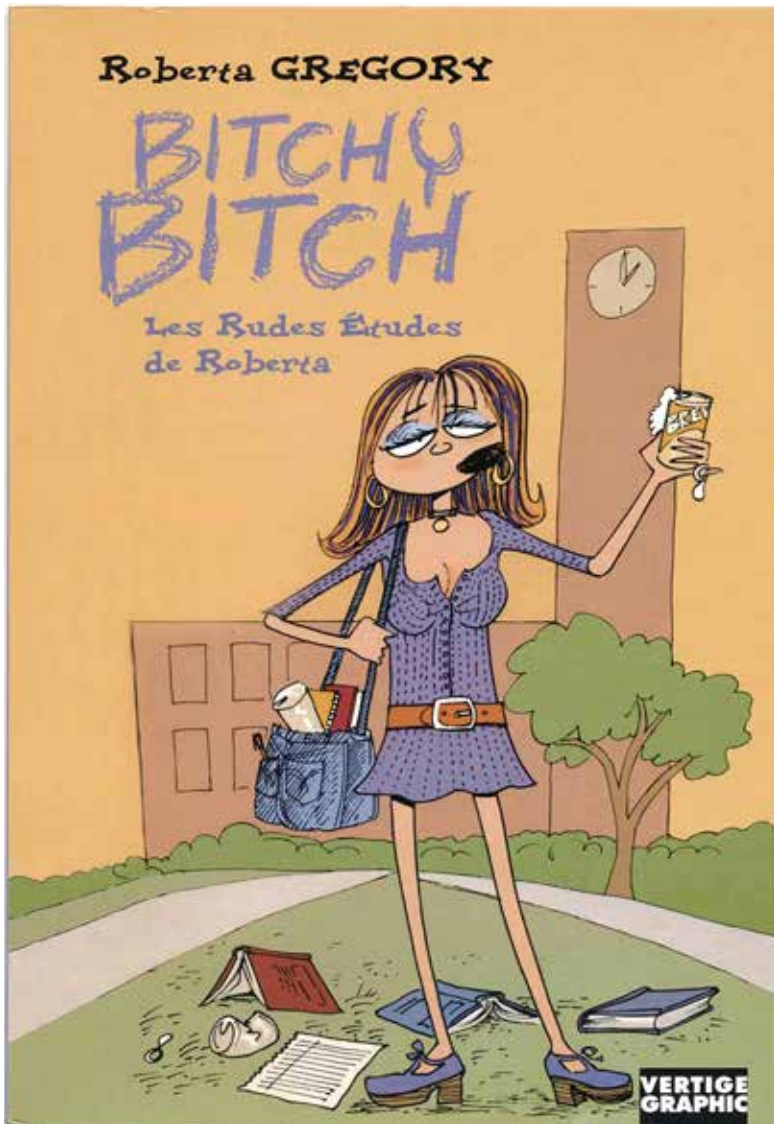
TÉMOIGNAGE SUR L'HUMOUR DES FEMMES

J'étais heureuse d'être la preuve vivante que les féministes ont le sens de l'humour, mais j'étais seulement en train d'écrire et de dessiner le genre d'histoires que j'aurais aimé lire, si quelqu'un d'autre les avait produites. Comme personne d'autre ne le faisait, il me semble que c'était à moi de créer les trucs que je serais capable de lire. Voilà l'histoire de ma vie de création!

TÉMOIGNAGE SUR LA DIFFICULTÉ DE GAGNER SA VIE PAR LE DESSIN

Je n'ai jamais fait beaucoup d'argent avec ma création, même en dessins animés, et j'ai dû pratiquer un nombre étonnant d'emplois spécialisés [...]. Mais il est sûr que cela a grugé du temps que j'aurais préféré passer à écrire des histoires et à dessiner, ce que je suis SUPPOSÉE faire!¹¹ (Site www.robtagregory.com, *My Creative Story*, visité en février 2012.

11. I was happy to be living proof that feminist did have sense of humor, but I was really just writing and drawing the sorts of stories that I would love to read, if someone else was doing them. Nobody else WAS, so it seemed to be up to me, to create this stuff so I would be able to read it. And that has pretty much been the story of my creative life! [...] I never really made much money from my creative projects, even the animated cartoon, and have had a stunning variety of semiskilled « day jobs » [...]. But it sure does eat into the time I would much rather be spending in writing stories and drawing pictures-what I am SUPPOSED to be doing!



Roberta Gregory, *Bitchy Bitch. Les rudes études de Roberta*, 2005

©Roberta Gregory et Vertige Graphic 2005

Prix: Inkpot Award au Comic-Con International, 1994

DEBBIE DRECHSLER (1953-)

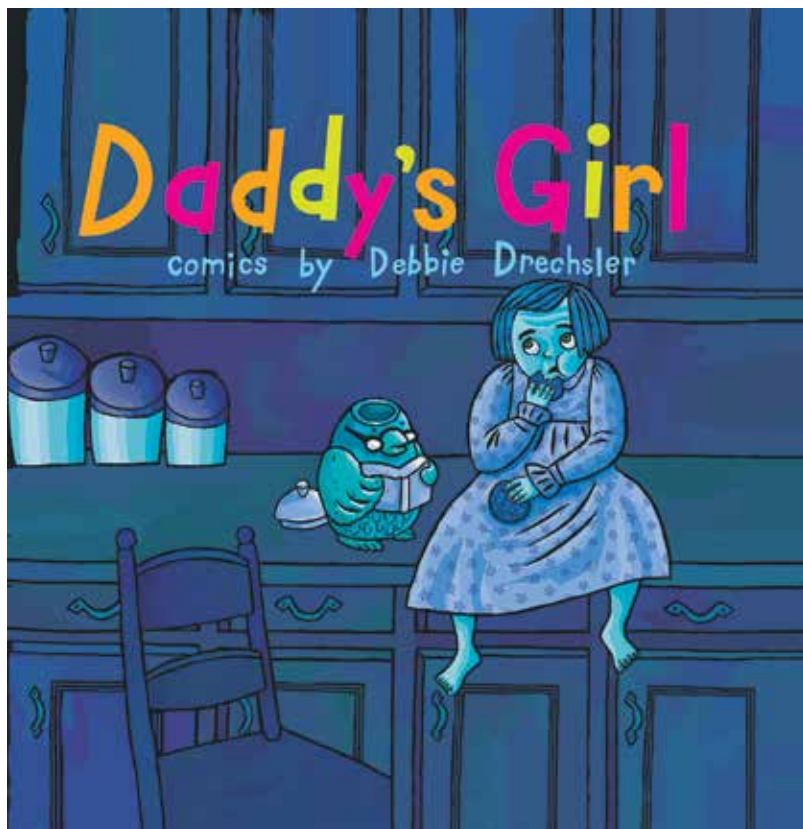
Debbie Drechsler est une dessinatrice engagée, pure représentante de la vague underground avec un trait expressionniste très personnel.

Elle est née à Champaign dans l'Illinois. Elle a poursuivi des études au Rochester Institute of Technology, en design graphique et en imprimerie. Dans les années 1980 et 1990, elle publie des dessins de presse dans différents journaux, dont *The Washington Post*, *Texas Monthly*, *The Oakland Tribune*, *The San Francisco Chronicle*, *Mercury Press*. Elle est l'une des premières dessinatrices américaines à avoir exploré de façon approfondie le genre de la BD autobiographique sous forme de roman graphique, dans des tonalités graves et des cases lourdement marquées à la façon des gravures sur bois. En 1992, les publications canadiennes Drawn & Quarterly commencent à publier ses BD de *Going steady* (1992) à *Constellations* (1993), autant de courtes œuvres où elle bâtit son langage. *Daddy's Girl* en 1996 rassemble quelques œuvres parues auparavant et cause tout un émoi, autant à cause du thème de l'inceste, en partie autobiographique, que du traitement non conventionnel. En 1999, Drawn & Quarterly commencent à publier la série des *Nowhere*, qui deviendront en 2002 *Summer of Love*, un album qui aborde cette fois le difficile passage de l'adolescence lors d'un été dans la vie de Lili durant les années 1970. Ces deux albums ont été édités en français chez l'éditeur L'Association en 1999 et 2004.

**TÉMOIGNAGE SUR LE LIEN ENTRE L'HISTOIRE RACONTÉE,
L'HISTOIRE VÉCUE ET LES SENTIMENTS DE L'AUTEURE**

Q. Ces histoires ont commencé comme une forme de catharsis et de thérapie pour vous. Pouvez-vous maintenant les considérer avec un certain détachement, ou y a-t-il encore un niveau de catharsis quand vous les relisez? Réponse: Je ne crois pas que c'est de cette façon que je les ai vues quand je les ai créées. Il y a quelque chose que je voulais dire et que j'avais une urgence de raconter, si on peut l'exprimer ainsi. Maintenant, je trouve ça très difficile de les regarder, et je ne suis pas sûre que je ressente la catharsis. Je ne sens pas que je suis en train de les revivre et je ne sens pas non plus un genre de libération émotive, mais elles sont affreusement désagréables à traîner. Je suppose que cela ressemble à la sensation d'être allée revisiter un lieu où j'avais des sentiments profonds et trouver qu'une autoroute avait été bâtie dessus.

Quelque chose de mauvais est arrivé à cette histoire et j'ai de la difficulté à l'assumer¹². (*Debbie Drechsler on Daddy's Girl*, interviewée par Tim O'Shea, le 28 avril 2008, site talkingwithtim.com/worldpress.)



Debbie Drechsler, page couverture de *Daddy's Girl*, 1996

©Debbie Drechsler and Fantagraphics 1996

12. Q. These stories started out as a form of catharsis and therapy for you. Can you look at these stories now with a certain sense of detachment, or is there still a level of catharsis when you read them again? Answer: I don't think that's how I saw it at the time I created them. I had something I wanted to tell and had, I guess you could say, a strong urge to tell it. Now I find them really hard to look at, but I'm not sure it feels cathartic. I don't feel like I'm reliving them, and I don't feel a sense of emotional release, but they're awfully uncomfortable to hang out with. I guess it feels sort of like I've gone back to visit a place I had very fond feelings for and find that a freeway has been built over it. Something bad happened to it and I find it hard to come to terms with that.

LIZA DONNELLY (1955-)



Liza Donnelly en 2012

Liza Donnelly est une dessinatrice de dessins d'humour à la ligne claire qui s'est beaucoup engagée dans la cause des dessinatrices d'humour en écrivant deux ouvrages sur ce sujet.

Elle est née à Washington. Elle commence en 1979 à publier des dessins d'humour dans le *New Yorker* et, en 1982, elle fait partie de l'équipe régulière du magazine. Son trait simple voisin de l'esquisse la rapproche de l'école de Saul Steinberg, un des piliers du magazine à partir des années 1940. Elle collabore également à *The New York Times*, *The Nation*, *National Lampoon*, *Cosmopolitan*, entre autres revues. Entre 1988 et 1995, elle publie comme auteur sept livres pour enfants dans le monde des dinosaures. Puis, elle publie en 1994 et 1995 deux recueils de caricatures, *Fathers and Sons: It's a funny relationship!* (Père et fils, quelle relation amusante!), *Husbands and Wives* (Maris et femmes) et *Cartoons Marriage: Adventures in Love and Matrimony by the New Yorker's Cartooning Couple* (Dessins sur le mariage : les aventures en amour et dans le mariage par un couple de dessinateurs du *New Yorker*) en 2009 en collaboration avec son mari, Michael Maslin, également cartooniste au *New Yorker*, sur les thématiques familiales et de relation de couple. Elle produit un autre recueil, *When Do They Serve the Wine? The Folly, Flexibility and Fun of Being a Woman* (Quand servent-ils le vin ? La folie, la flexibilité et le plaisir d'être une femme) (2010).



“Mommy, can we watch the peace channel now?”

Liza Donnelly, (« Maman, est-ce qu'on peut regarder le canal de la paix, maintenant? »), *New Yorker*, 2000

© Liza Donnelly 2000

Donnelly s'implique beaucoup pour la cause des femmes dessinatrices d'humour ; elle publie deux livres au sujet des femmes dessinatrices du *New Yorker*, en 2005, *Funny Ladies: The New Yorker's Greatest Women Cartoonists and Their Cartoons* et, en 2007, *Sex and Sensibility. Ten Women Examine the Lunacy of Modern Love in 200 Cartoons* traduit en français sous le titre *Sex and Sensibility. L'amour, le désir et les hommes croqués par les dessinatrices du New Yorker*. Elle donne aussi des conférences et des cours sur les femmes et l'art et l'histoire de la BD au Vassar College, dans l'État de New York. Elle est membre de *Cartooning for peace*.

TÉMOIGNAGE AU SUJET DE L'HUMOUR DES FEMMES

[En 1970] Les femmes découvrirent, comme le décrivait Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, un espace métaphorique où elles pouvaient avoir leurs pensées propres. Elles trouvèrent un langage commun. L'humour féministe remettait en question les stéréotypes. [...] Briser les barrières exigeait de prendre des risques, et, comme de nombreuses femmes cartoonistes du mouvement des suffragettes avaient été tournées en dérision, les humoristes féministes des années 1970 furent ridiculisées.

[Actuellement] Mais les contraintes qui empêchent les femmes de trouver leur véritable identité et d'obtenir le droit de s'exprimer librement persistent. Faire de l'humour requiert la capacité herculéenne de rester en marge de la société. Cela exige aussi une réelle liberté intellectuelle et la capacité de ne jamais faire ce qu'on attend de vous. Par tradition, l'humour est une forme d'art agressive. Les femmes sont entrées dans ce moule ou ont trouvé une autre façon de faire de l'humour. (Donnelly, 2008, p. 21)

LYNDA BARRY (1956-)

Linda Barry, autoportrait

© Lynda Barry

Lynda Barry est sans doute l'une des plus talentueuses auteures dans le courant de la BD alternative américaine.

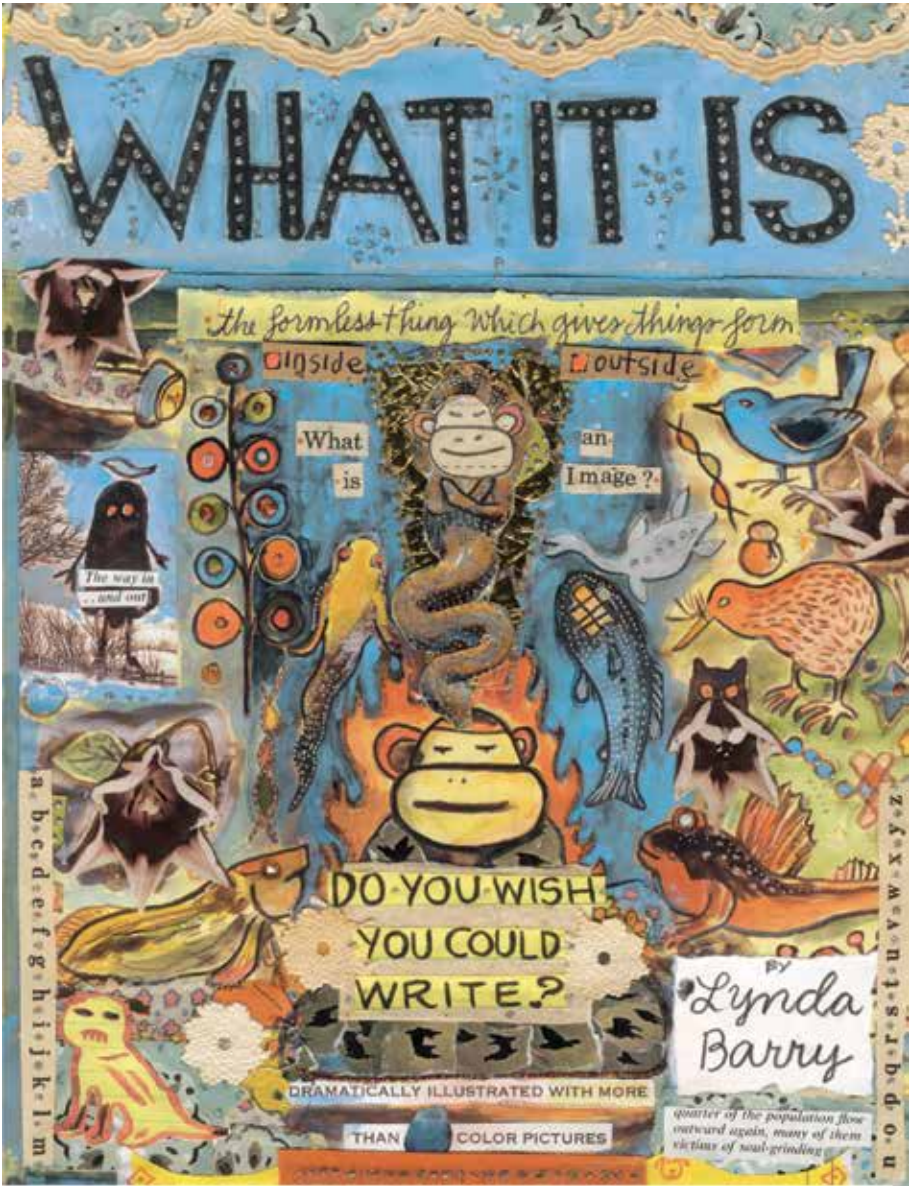
Lynda Barry est née à Richland Center au Wisconsin, mais passe son enfance et sa jeunesse à Washington. Elle étudie au Evergreen State College à Olympia, où son collègue le dessinateur Matt Groening publie sans son consentement sa BD *Ernie's Pook Comeek* dans le journal de l'école, *The Cooper Point Journal*. Et le succès commence! Cette BD est prise par le *Chicago Reader* sur une base régulière, qui la fera connaître dans le monde des comic strips. À partir de 1979, et pendant trois décennies, cette BD mettant en scène les antihéros



Marlys, Arna et Freddy fait le tour des États-Unis dans un ensemble de journaux. Sa BD présente la vie de familles dysfonctionnelles à travers les yeux de préadolescentes boutonneuses et acides.

Comme pour toute artiste de l'underground, la carrière prolifique de Barry est difficile à retracer de façon chronologique. Parallèlement à sa production bédéesque, elle écrit des livres, tel *The Good Time are Killing Me* (Le bon temps me tue) à propos d'une amitié interracial entre deux jeunes filles, qui est adapté au théâtre et est joué «off Broadway». Son œuvre est fourmillante, jubilatoire et les fanzines se suivent d'année en année. Ses pages débordent de textes écrits à la main qui prolifèrent dans la page, qui la phagocytent au point de rendre le dessin accessoire mais tout de même essentiel; du travail de maître! Les pages couvertures pleines pages couleurs évoquent le dessin d'enfant tandis que le propos sonde l'âme humaine jusque dans ses profondeurs. Elle n'arrête pas de publier: de 1981, *Girls and Boys* à 1990 avec *Come over, Come Over*. Comme elle devient de plus en plus populaire, ses œuvres sortent de la marginalité et ont droit à de vraies éditions: *The Lynda Barry Experience* (1993), *It's So Magic* (1994), *Cruddy* (2000), *The Great of Marlys* (2000) se succèdent sans relâche. À partir de l'avènement d'Internet, ses œuvres se retrouvent sur le Web, principalement sur le site salon.com et des publications papier suivent. Certaines œuvres font place au collage et à la couleur pleine page. Son style évolue lentement vers le roman graphique dans *An illustrated Novel, Ernie's Pook Comeek* (2001), *One Hundred Demons* (2005) et *Cent démons* en traduction.

What Is It poursuit en 2008 sa quête de questionnement sur l'univers: «Que sont les pensées?» demande-t-elle par exemple, et elle illustre alors son cheminement mental dans des métaphores voyageant entre tous les règnes, végétal, animal, minéral, dans une prolifération graphique qui l'habite sans cesse, mais ici sur le mode d'un cahier d'activités scolaires. *Picture This* (2010) poursuit sa quête d'artiste dans une logorrhée picturale près de l'extase créatrice, tandis que *Blabber Blabber Blabber: Volume I of Everything* offre une sélection de plus de trente années de productions bédéesques de 1978 à 2012 et *The Freddy Stories* (2013), les méandres des aventures d'adolescents troublés.



Linda Barry, page couverture de *What is it*, 2008

©Lynda Barry and Drawn & Quarterly 2008

TÉMOIGNAGE SUR LA CRÉATION

Q. Est-ce que l'art est cathartique pour vous? L.B. Oui, vous savez, il peut l'être. Les gens ont toujours estimé que mon œuvre est autobiographique... Cent démons fut le premier, vrai, droit dedans, je veux dire que, si tu voyais Filipinos ici, tu saurais tout de suite que je parle de ma vie. J'ai toujours lutté contre la dépression. Je veux dire, j'ai lutté avec. Vous savez, ce n'est pas une de ces charmantes petites choses comme dans l'annonce de Zoloft, avec cette petite créature, comme un bonbon mou, qui a l'air triste. Cela ressemblerait plutôt à la sensation d'avoir avalé une scie à chaîne en marche sans savoir quoi faire et où vous tourner. [...] C'est utile (dessiner, écrire, et... l'art en général) non pour arranger les choses, mais parce que cela m'aide à continuer. Pas plus. Mais juste assez¹³. (Entrevue avec Tasha Robinson, décembre 2010, site A.V. Club, consulté en décembre 2012.)

Deux ouvrages parlent de l'œuvre de cette artiste atypique: *Lynda Barry* de Miller, Vandome et McBrewster (2010), essentiellement une sélection d'articles publiés sur le Web, et *Lynda Barry: Girlhood through the Looking Glass* de Susan E. Kirtley (2012), une analyse en profondeur des personnages de fillettes et de jeunes filles dans l'œuvre de Barry pour aider à comprendre le féminisme et la féminité. Primée de nombreuses fois, Barry poursuit sa création hors des sentiers battus, partageant son temps entre l'enseignement, l'écriture et la BD.

13. Q. Is art cathartic for you? L.B. Yeah, you know, it can be. People always assume my work is autobiographical. *One! Hundred! Demons!* was the first, real, straight-ahead... I mean, if you see Filipinos in there, then you know I'm talking about my life. I've struggled with depression forever. I mean, I struggle with it. You know, it's not one of those little cute things like that Zoloft commercial, where they have a little creature, that little jellybean, looking sad. It ain't like that. It's more like having swallowed a running chainsaw, and you don't know what to do or where to turn. [...] They're (drawing and writing and... art) helpful not in a way that they fix anything, but they make it so I felt like sticking around. Not that much. But just enough.

VICTORIA ROBERTS (1957-)

Victoria Roberts est une artiste de grande envergure, une animatrice, bédéiste, dessinatrice d'humour et vidéaste aux propos à la fois loufoques et attachants.

Elle est née à New York et elle vit à Mexico puis en Australie durant sa jeunesse. Dès ses 16 ans, elle réalise des story-boards dans un studio d'animation, Film Graphics, à Sydney, là où elle apprend à raconter des histoires. Elle se lance dans le cinéma d'animation. Elle travaille aux Studios Hannah-Barbera de Sydney, puis elle étudie la gravure au National Art School et réalise un court métrage d'animation: *Good Bye Sally Goldstein*. En 1976, elle crée *My Sunday*, une BD qui traite des grands personnages de l'histoire, qui est publiée dans *Nation Rewiew* (Australie), *Literary Review* (Écosse), *Uno Mas Uno* (Mexique) et *Vrij Nederland* (Pays-Bas). Un livre du même titre paraît en 1982. Sa plume se fixe et son trait tremblé caractéristique met en scène des personnages au gros nez et portant souvent des lunettes, très classe moyenne et pleins d'humour absurde, sans en avoir l'air. Trois autres BD sont produites pendant les années 1980: *The Yark* qui paraît dans *Nation Rewiew* (Australie), *Cleo Writes*, dans *Cleo Magazine* (Australie) et *Little Women* dans *Ms Magazine*. Quatre autres livres paraissent entre 1984 et 1988. Elle invente un personnage atypique, *Nona Appleby*, une vieille Australienne de 86 ans, qui l'inspirera pour longtemps. Elle raconte (Donnelly, 2008, p. 273) avoir été inspirée par son travail de fin de semaine quand elle était étudiante: elle travaillait alors dans une maison de retraite! Ses dessins où elle campe souvent des femmes d'âge mûr au physique ingrat sont empreints d'une finesse d'émotion à fleur de peau, d'une grande tendresse. Elle prête sa plume pour les dessins du court métrage d'animation réalisé par Anne Jolliffe, *The Mailand and Morpeth String Quartet* (1989).

Puis elle décide en 1988 de s'établir à New York et devient collaboratrice officielle de la revue *New Yorker* avec ses dessins d'humour particulièrement savoureux. Roberts est très prolifique et polyvalente. Parallèlement, elle illustre des livres et écrit des pièces de théâtre. En 2008, elle commence à signer des vidéos, au nombre actuel de 35, que l'on peut voir sur You Tube, avec son personnage de *Nona Appleby* dans diverses situations totalement loufoques, comme *Nona Appleby in «Swimming by Correspondence»* où Nona apprend la natation par correspondance ou *Nona Appleby in «Frisky Frog»*, où Nona est voisine de Dominique Strauss-Kahn (DSK). Du pur bonheur!



Victoria Roberts, "I said, I'll cross that bridge when I get to it" (*The New Yorker*)

© Victoria Roberts

TÉMOIGNAGE SUR LA CRÉATION

C'est néanmoins cette expérience [de travail dans une maison de retraite] qui m'inspira Nona Appleby, mon plus vieux personnage, celui qui m'accompagne depuis le début. Nona est une Australienne de quatre-vingt-six ans, et, si je n'avais pas entendu bavarder ses vénérables compatriotes toutes les fins de semaine, je doute qu'elle serait là, aujourd'hui, pour m'éclairer de sa sagesse. Nona est bien plus futée que moi, alors je la laisse vivre sa vie. Elle a obtenu que je l'incarne sur scène et au cinéma, ce à quoi je m'emploie ces temps-ci.

TÉMOIGNAGE SUR SES RAPPORTS AVEC LES RÉDACTIONS DE REVUES

Malgré mon succès en Australie, je n'étais pas sûre d'être taillée pour cette ville [New York] que je considérais comme la capitale des pros. Après une année de refus successifs, j'ai cessé de postuler au *New Yorker*. Un peu plus tard, j'ai recommencé à proposer chaque semaine des dessins ou des idées de couverture, et cela fera bientôt vingt ans que je suis sous contrat avec le magazine. (Propos cités par Donnelly, 2008, p. 273-274.)

SIGNE WILKINSON (1959-)

Signe Wilkinson, autoportrait
©Signe Wilkinson



Signe Wilkinson est la première femme caricaturiste à avoir gagné le prix Pulitzer de la caricature éditoriale en 1992.

Elle est née à Wichita Falls au Texas et elle est diplômée en anglais de la Midwestern State University. Elle étudie par la suite à l'Académie des beaux-arts de Philadelphie. Elle débute en dessin en collaborant au *Philadelphia Inquirer* et au *Daily News*. En 1982, elle commence à temps plein en illustration de presse au *San Jose Mercury News* et c'est en 1985 qu'elle obtient le poste de caricaturiste éditoriale au *Philadelphia Daily News* où elle est encore. De 2008 à 2011, elle produit en plus la BD *Family Tree* (United Media), à raison du strip quotidien et du « weekly comics » de fin de semaine. De son trait assuré et expressif, elle narre ici les heurts et connivences entre une ado, Twig, et sa grand-mère, au sein de leur famille.

Deux recueils de ses caricatures ont paru, en 1992, *Abortion Cartoons on Demand* (Cartoons d'avortement sur demande) et *One Nation, Under Surveillance* (Une nation sous surveillance) en 2005. Ses images sont touffues et pleines de mouvement, peuplées de personnages tout en rondeurs, aux discours incisifs et spontanés.



Signe Wilkinson, (« Après la première douzaine, on s'habitue »),
Philadelphia Daily News
 ©Signe Wilkinson 2005

Plusieurs prix, dont le Pulitzer en 1992
 et le Robert F. Kennedy Journalism Award en 2008.

TÉMOIGNAGE QUAND ELLE FUT PRISE À PARTIE POUR DES CARICATURES CRITIQUES À PROPOS DES FEMMES MUSULMANES VOILÉES

C'est bien sûr que les cheiks ont le droit de s'habiller comme ils veulent. Mais les femmes musulmanes n'ont pas ce droit. Mes problèmes avec les musulmans viennent en grande partie de caricatures protestant contre le traitement des femmes musulmanes. Un jour, après la publication d'une telle caricature, une femme me téléphone pour défendre le port du voile. Je lui réponds que je n'ai aucun problème avec le fait de porter le voile ou quelque symbole religieux. Je lui demande : « Mais forcerez-vous une autre femme à porter le voile ? » Après une pause, elle me répond : « Oui, si c'est pour son bien. » Voilà la raison pour laquelle je vais à ma table à dessin tous les matins. Je dessine pour aider à prévenir l'avènement d'un monde où quelqu'un d'autre déciderait ce que je dois

porter pour mon bien. Et je veux bien risquer d'être traitée d'antimusulmane pour cela¹⁴. (En entrevue dans «One picture, A thousand of Outcries», www.beliefnet.com, site consulté en mars 2012.)

ANN TELNAES (1960-)

Ann Telnaes est une caricaturiste et une caricaturiste animatrice, un nouveau métier né du croisement du journalisme en ligne avec le métier de cartooniste. On peut d'ailleurs voir ses fameuses caricatures animées tous les jours sur le site du *Washington Post*.

Ann Telnaes est née en Suède, à Stockholm. Elle a étudié l'animation au Programme d'animation du California Institute of the Arts. En 1981, elle travaille comme designer aux Studios Disney. Puis, jusqu'en 1998, elle travaille en cinéma d'animation dans divers studios à Los Angeles, New York, Londres et à Taïwan. Elle devient par la suite caricaturiste éditoriale, mais, à la manière de plusieurs dessinateurs contemporains, elle n'est pas affiliée à un quotidien en particulier, mais fait plutôt partie de regroupements qui permettent à un cartooniste de publier ses dessins dans un grand nombre de quotidiens, par le système des *syndicates* ou agences de presse. Ce système américain, qui existait pour la bande dessinée, s'est étendu aux caricatures. Ses dessins d'humour sont marqués par sa griffe particulière, aux forts aplats de noir et gris, et très stylisés. Elle publie deux recueils de caricatures, *Humor's Edge* (2004) et *Dick* (2006), recueil sur le vice-président Dick Cheney.

Elle relie ses deux passions, le dessin et l'animation, en faisant des caricatures animées, rendues possible depuis quelques années par des logiciels d'animation faciles d'usage et légers au point de vue numérique. Depuis récemment, on peut voir ses caricatures animées sur le site du *Washington Post* tous les mardis, mercredis et vendredis. Son style aigu aux lignes modernistes s'inspire d'un certain genre d'animation rapide des studios UPA, qu'on a appelé «animation de mouvements minimaux».

14. Of course, sheikhs get to choose what they wear. Many women in Islamic societies don't. My encounters with Muslims have mostly come over cartoons protesting the treatment of Muslim women. After one such cartoon, a local woman called me to defend the headscarf. I said I had no problem with anyone freely wearing a headscarf or any other religious outfit. I then asked her, «But you wouldn't force other women to wear a headscarf, would you?» After a pause she replied, «Well, if it was for her own good.» So there you have the reason I go to the drawing board every day. I am drawing to help prevent a world where someone else decides what I must wear for my own good. And, I'm willing to risk being called anti-Muslim to do it.

D'une durée approximative de 20 secondes, les scènes animées, souvent sonorisées avec les voix véritables des politiciens caricaturés, soulignent l'aspect ridicule des situations par la répétition ou l'allégorie dans un curieux ballet loufoque. Elle est membre de Cartooning for peace.



Ann Telnaes, (Avant: « Nous n'engageons pas de filles ». Maintenant: « Nous avons déjà le point de vue d'une femme »), *Women's eNews*, 15 sept. 2005

© Ann Telnaes 2006

Prix Pulitzer en 2001.

TÉMOIGNAGES SUR LES FEMMES ET LA CARICATURE

Telnaes dit que c'est la nature même du métier qui pose problème pour les femmes. « C'est très exigeant, direct. Je ne crois pas que les femmes ont été encouragées à faire des choses comme ça, en tout cas pas quand j'étais jeune. » Les femmes fortes qui disent ce qu'elles pensent ne sont pas populaires, dit Telnaes, soulignant la couverture médiatique négative à propos d'Hillary Rodham Clinton et Teresa Heinz Kerry. La même résistance, dit-elle, persiste face à une femme d'opinion dessinant des caricatures fortes. « D'abord, je pensais que la couverture d'Hillary et de son genre de femmes dépendait d'elle personnellement, mais là je me rends compte que ce n'est pas elle qui est en cause ; c'est avec toutes

ces femmes que les États-Unis, et leurs médias, ont des problèmes¹⁵!» (Gibbons, 2012)

Il y a encore du sexisme, comme dans la plupart des professions où les hommes ont dominé historiquement. [...] La politique a toujours été un domaine où les femmes étaient moins bien représentées que les hommes. Donc, si nous ne voulons pas que les décisions soient prises par des politiciens qui ne connaissent pas la réalité que nous vivons, nous devons nous engager et nous faire entendre dans les postes de direction, l'activisme et les arts¹⁶. (Propos tirés de Bolton, 2008.)

NINA PALEY (1968-)

Nina Paley est une réalisatrice de films d'animation créative, très prolifique, qui est la seule femme à avoir remporté le Grand Prix du long métrage ou Cristal du long métrage au Festival international du film d'animation d'Annecy.

Nina Paley en 2012

Paley est née aux États-Unis, à Urbana dans l'Illinois. Elle étudie les arts plastiques à l'Université de l'Illinois. Sa première bande dessinée est produite à partir de 1988, *Nina's Adventures*, et



-
15. Telnaes said the nature of the craft pose special difficulties for women. «It's forceful, in your face. I don't think women were encouraged to do things like that, at least when I was growing up.» Strong women speaking their minds are not popular, said Telnaes, pointing to negative media coverage of Hillary Rodham Clinton and Teresa Heinz Kerry. The same resistance, she said, carries over to an opinionated woman drawing cartoons. «Originally, I thought the coverage of Hillary and the type of woman she was had more to do with her personally, but now I'm beginning to see it's the type of woman that America, and our media, have a problem with.» But more female cartoonists, says Telnaes, could help editorial pages hit far more funny bones. «I just spoke to editorial page editors at the American Press Institute, and what makes guys react to a cartoon is different from what makes a woman react.»
16. There's still sexism, just as there is in most other professions which have historically been dominated by men. [...] Politics has always been an area where women are not as well represented as men. So if we don't want decisions being made by some politician who doesn't have a clue about the realities of our lives, we had better get involved and make ourselves heard through elected office, activism, and art.

paraît tout d'abord dans le *Santa Cruz Comic News*, puis, son style percutant et comique lui attirant rapidement le succès, elle est diffusée durant sept ans à grande échelle : *Los Angeles Reader*, *The Funny Times*, *San Francisco Examiner*, *Comic Relief Magazine*. Comme son nom l'indique, cette première œuvre est à saveur autobiographique. Se réclamant ouvertement de la gauche américaine, elle se définit elle-même, en entrevue avec Villenave (2012), comme « anarcho-syndicaliste ». Elle produit également deux comic books alternatifs pour *Dark Horse Comics* et publie des œuvres dans les revues féministes *Kitchen Sink* et *Laugh Lines Press*. D'un crayon souple et d'un style à la ligne claire, elle poursuit en BD avec *The Hots* et un strip animalier, *Fluff*, qui sera distribué par U.P.S. dans un grand nombre de pays. Deux albums sont tirés de ses strips, *Depression is Fun* et *Nina's Adventures*.

Mais elle tourne le dos à la BD et surtout à son monde des *syndicates*, contre lequel elle se battra par la suite, pour se lancer dans l'aventure de l'animation expérimentale en 1998. Coup sur coup, elle produit plusieurs courts métrages, chacun avec une technique différente : *Luv Is* – animation de pâte à modeler, *Cancer* – dessin et grattage sur pellicule –, *I Heart My Cat* – prise de vues image par image – et *Follow Your Bliss* – encre et peinture sur papier. Ses films sont remarquables dans les festivals et cette reconnaissance lui ouvre les portes pour un dessin animé pour IMAX, *Pandorama* (1999). En s'adonnant au grattage sur pellicule pour raconter l'histoire de l'humain par métamorphoses diverses et en un rythme étourdissant, Paley travaille ici dans la lignée de *La Faim* de Foldès (ONE, 1975) et d'*En marchant* de Larkin (ONE, 1968). En 2001, elle attire à nouveau l'attention avec *Fetch*, un court dessin animé désopilant où un homme et son chien, tracés schématiquement, se jouent de l'image par des trucages incessants. L'année suivante, elle produit plusieurs courts métrages : *Fertco* sur la surpopulation, et *The Wit and Wisdom of Cancer*, des trucages visuels étourdissants où elle trace une métaphore entre le cancer et la maladie de la Terre. Mais Paley s'engage de plus en plus dans des causes étonnantes, dont l'une, le Mouvement pour l'extinction volontaire de l'espèce humaine, la porte à réaliser le court film d'animation, *The Stork* (2002), où l'on voit des cigognes livrant des bébés qui se mutent en bombes pour détruire l'environnement, avec un message sous-jacent contre la maternité, pour protéger la planète de la destruction causée par l'activité humaine ! Alors qu'elle se croyait sur le point d'être bannie à jamais des festivals avec ce film, c'est le contraire qui se produit et la reconnaissance s'accroît.

À la suite d'un long séjour en Inde, elle réalise un court métrage *Trial by Fire*, qui sera le point de départ de son long métrage de 72 minutes, mélange d'animation 2D, de collages et de papiers découpés. La réalisation (2004-2008) même du fameux long métrage *Sita sings the blues* est en soi tout un roman. Paley fait preuve d'une grande solidité pour ainsi revisiter avec humour ce conte sacré hindou du *Ramayana*, à propos de la vie de Rama, 7^e réincarnation du dieu Vishnou, avec un accent sur sa femme Sita. Et voilà qu'elle tient absolument à la musique d'accompagnement d'une compositrice de jazz allemande, Annette Hanshaw, qu'elle croit au départ libre de droits, alors qu'il n'en est rien. Elle en fera une question d'honneur, quitte à s'embarquer dans un mouvement pour l'abolition du droit d'auteur, le mouvement Libre, dont elle est la porte-parole et pour lequel elle milite à l'heure actuelle. Cela l'amènera à récupérer ses droits sur l'ensemble de son œuvre, puis à la rendre accessible en visionnement libre sur diverses plateformes, dont You Tube. Son dernier dessin animé est en fait un clip sur ce thème: *The Copyright Song* (2009). Sa dernière œuvre est une BD engagée, *Mimi and Eunice*, un comic strip prépublié sur le blog www.techdirt.



Paley, *Sita sings the blues*, long métrage couleur, 2008

© Nina Paley 2008

Grand Prix du long métrage d'Annecy en 2008 pour *Sita sings the blues*.

**TÉMOIGNAGE SUR LE LIEN ENTRE SA CRÉATION,
SA VIE PERSONNELLE ET L'ÉMANCIPATION DES FEMMES**

À mon arrivée (en 2001, elle déménage en Inde en compagnie de son mari qui vient d'y obtenir un emploi), je fus aux prises avec sa crise de la quarantaine, un bouleversement complet de ses émotions. Je fus laissée à moi-même dans une ville où les femmes sont des citoyennes de second ordre, incapables de marcher seules dans les rues la nuit, et n'ayant aucune identité en dehors de celle de leur mari. À Trivandrum, j'ai pris connaissance du poème épique *Ramayana* pour la première fois. Comme beaucoup d'Occidentaux, j'ai d'abord regardé le *Ramayana* comme une propagande misogyne¹⁷. (Elle raconte ici que son mari rompt avec elle par courriel. Elle retourne donc aux États-Unis et s'installe à New York où elle reprend ses activités professionnelles.)

Émotionnellement, toutefois, mon déménagement fut le début d'une année terrible de chagrin. Le *Ramayana* prit alors une nouvelle profondeur et un sens différent pour moi. Il ne ressemblait plus à une parabole sexiste; à la place, il me semblait contenir l'essence d'une relation douloureuse et décrire l'exacte souffrance humaine. Ma douleur et mon désir pour un homme qui me rejetait ressemblaient de façon incroyable à ceux de Sita; l'infidélité de mon mari me rappelait Rama¹⁸. (www.ninapaley.com/bio, site visité en mars 2012)

-
17. Upon my arrival I was confronted with his mid-life crisis, a complete emotional withdrawal. This left me without support in a city in which women were 2nd class citizens, unable to walk alone at night, and not expected to have an identity separate from their husbands. It was in Trivandrum I encountered the Indian Epic, The Ramayana, for the first time. Like many westerners, I initially considered the Ramayana like more than misogynist propaganda.
18. Emotionally, however, my relocation commenced a terrible year of grief. The Ramayana took on new depth and meaning for me. It no longer resembled a sexist parable; rather, it seemed to capture the essence of painful relationships, and describe a blueprint of human suffering. My grief and longing for the man who rejected me increasingly resembled Sita's; my husband's withdrawal reminded me of Rama.

Les Canadiennes et les Québécoises

HISTORIQUE

La difficulté de se trouver un art identitaire qui rassemble et exprime l'opinion générale est sans aucun doute le principal écueil auquel se heurte quiconque désire parler d'un art canadien. Dans les domaines de l'humour visuel, la prépondérance des discours américains, à travers les comics ou les cartoons, est partout sensible. Du côté francophone, se greffe à cette omniprésence une parole française européenne, plus particulièrement dans le monde de la BD. La BD franco-belge, avec son prestige international, prend une grande place dans les librairies et les manifestations culturelles du genre salon du livre. Voici donc un panorama général de la situation au Canada, suivi d'un zoom sur le Québec, dans les disciplines précises de la BD et du dessin caricatural. L'animation est traitée en un seul sous-chapitre.

Le Canada est un immense pays au point de vue géographique, de plus de 35 millions d'habitants, multiculturel, avec deux langues officielles, le français, parlé par le tiers des gens, et dont 23 % la reconnaissent comme leur langue maternelle, et l'anglais, ayant une frontière commune de 6 500 km environ avec les États-Unis. Même si l'on considère les cultures française et anglaise, rien n'est clair. Des francophones se retrouvent en grand nombre dans plusieurs autres provinces que le Québec et des artistes anglophones brillent dans la province de Québec. Le seul domaine national est celui de la caricature politique, mais l'emprise des artistes masculins y est presque totale jusque dans les années récentes.

Selon Desbarats et Mosher (1979), la première femme de l'histoire à signer des caricatures est l'Anglaise Mary Darly. En 1763 à Londres, elle

signe avec son mari le premier guide destiné aux caricaturistes, passe-temps prisé des Anglais de l'époque, sous l'impulsion de Hogarth et de ses compères. Elle en rédige certains textes et grave l'ensemble des caricatures données comme exemples. Les Anglais vont exporter leur passion aux États-Unis et au Canada qui accueillent et développent rapidement cet art populaire. Si l'on regarde les dates, on constate que quelques années seulement séparent la naissance des premiers journaux satiriques du Bas-Canada et la naissance de ceux de France et d'Angleterre (Falardeau et Aird, 2009). La caricature s'installe donc dans les nombreux journaux satiriques qui, dès les années 1840 au Canada, vont commenter avec sarcasme les aléas des débuts du parlementarisme. La population prend plaisir très tôt à cette lecture amusante et quelque peu rebelle, comme en témoignent les chiffres de vente de ces premiers canards ! Il est de notoriété publique que les femmes de cette époque avaient un taux d'alphabétisation plus élevé que celui des hommes : il est amusant de penser que des générations de lectrices ont ainsi amusé les populations locales durant les soirées à la chandelle, assorties de la lecture des caricatures et des histoires en images, ancêtres de la BD, qui fleurissaient dans les mêmes journaux. S'il n'y a aucune trace de femmes dessinatrices avant le XX^e siècle, rien n'empêche de rêver que quelque plume féminine se soit cachée derrière les signatures et les pseudonymes souvent difficiles à déchiffrer. Si le Québec se situe entre les deux univers de la BD américaine par la présence de la BD dans les quotidiens et celui de la BD franco-belge par l'importance de ses albums de BD dans les librairies et de ses revues en couleur contenant de la BD, le Canada se moule par contre entièrement au modèle américain des strips et des comics.

LES CANADIENNES. CARICATURE ET COMICS

Les débuts

La proximité avec les États-Unis, berceau de la BD, ne favorise pas l'émergence de talents canadiens, les *syndicates* américains déferlant à qui mieux mieux et offrant aux journaux naissants du début du XX^e siècle les strips les plus populaires à des prix défiant toute concurrence. La présence en 1918 de la signature de la grande peintre Emily Carr (1871-1945) dans les pages du *Western Woman's Weekly* de Vancouver en bas de quelques bandes dessinées est de ce fait à remarquer.



Emily Carr, WESTERN WOMEN'S WEEKLY, Feb. 7, 1918. (Canada)

Emily Carr, *A bomb(inable) Attack*, *Western Women's Weekly*, 1918

©Tous droits réservés

Il faudra attendre la Deuxième Guerre mondiale et l'apparition de comics canadiens qui prennent la relève des Américains partis en guerre pour voir véritablement naître cet art au Canada. La présence des femmes cartoonistes dans les comics canadiens ressemble à celles des Québécoises dans la presse à la même époque, c'est-à-dire à peu. Leur présence se résume le plus souvent à l'encre et à la coloration des comics, comme dans l'industrie des comic books américains.

Dans le monde des pages de jeux pour enfants dans les grands quotidiens, très à la mode dans les années 1940 à 1970, tout porte à croire que la situation est la même qu'au Québec, mais la recherche reste à faire. Au Québec pour la période comprise entre 1950 et 2000, la plupart des dessins des pages de jeux ne sont pas signés ou le sont par des initiales. La logique et l'expérience des autres publications pour la jeunesse porte à croire qu'une part non négligeable de ces dessins pourrait être l'œuvre de dessinatrices.

À l'occasion de l'exposition «Pork Roasts. 250 Feminist Cartoons», tenue à Vancouver en mai 1981 à la galerie de la University of British Columbia (UBC) sous la responsabilité d'Avis Lang-Rosenberg, les dessinatrices canadiennes et québécoises sentent pour la première fois qu'elles forment un groupe. La galerie anglophone PowerHouse de Montréal, qui depuis 1973 se dédie à l'art féministe, reprend cette exposition en décembre 1981. On retient les noms des Canadiennes Jean Kamins, au trait doux, et Marian Lydbrooke, plus vigoureuse, participant à divers fanzines tels *Rumbles* et *Anarchy Comics*. Sarah Jackson impressionne par son dessin gestuel. Jude Waples, à la ligne claire et ironique, signe en 1983 *P.E.T. Trudeau and His Unearthly Adventures: An Illustrated History of Trudeaumania* (Trudeau et ses aventures incroyables: une histoire illustrée de la trudeaumanie), livre illustré de caricatures, dans une des trop rares incursions féminines en caricature politique. Elle s'oriente par la suite en littérature jeunesse. Pour sa part, Gail Geltner impressionne par le raffinement de sa ligne. Elle poursuivra sa carrière à Toronto en publiant des dessins satiriques à la ligne avant-gardiste dans les plus grands magazines et journaux canadiens et américains, *The New York Times*, *The Atlantic Monthly*, *Toronto Life*, *The Globe and Mail*, *The Toronto Star*. Elle publie un recueil de ses dessins, *What You See* (1992). Cette brochette de femmes dessinatrices est impressionnante et ce sont elles qui vont essaimer durant les années suivantes dans divers domaines artistiques.

Puis, la vague féministe va se retirer lentement, le retour du balancier va se faire sentir et seulement quelques dessinatrices d'humour survivront à cette époque. Ce sera désormais un peu chacun pour soi, surtout pour les femmes, puisque chaque revue se soucie d'avoir «sa» femme dessinatrice. Les magazines à grand tirage, les hebdomadaires, les publications gouvernementales sont des employeurs occasionnels, où l'on peut se faire la main. Mais pour une caricaturiste comme **Sue Dewar** (1949-), la seule au Canada, qui se présente au bon moment au *Calgary Sun* et qui décroche en 1984 le poste de caricaturiste éditoriale, combien d'autres espoirs déçus? Anita Kunz (1956-) est une illustratrice qui se fera connaître par ses visages caricaturaux, dont des portraits absolument déstabilisants par leur charge émotive. Sa carrière se déroule principalement aux États-Unis.



Sue Dewar, (« Grands Dieux, Ethel, tu ne peux pas apparaître en public comme ça! »), *Ottawa Sun*, 16 mai 1997

© Sue Dewar 1997

Le monde des comics

Dans le monde des comics, après la vague féministe des *Wimmen's Comix* auxquels collaborent quelques dessinatrices canadiennes, certains noms finissent par émerger. **Janet Hetherington** (1955-) réussit à s'imposer dans le monde des comics grâce à son ton particulièrement comique, justement! Pia Guerra débute dans les années 1990 et elle est représentative de ces femmes qui ont commencé par faire partie d'un maillon de la chaîne de production des comics, à savoir le crayonné, et qui grimpent dans l'échelle de la création. De 2002 à 2008, elle co-signe *Y, The Last Man* avec Brian K. Vaughan et, en 2008-2009, *Doctor Who: The*

Forgotten avec Tony Lee. Dans le monde des super-héros canadiens, il faut noter l'arrivée en 2013 d'un documentaire sur leur histoire des origines en 1940 à nos jours, *Lost Heroes*, qui sera réalisée par une femme, Hope L. Nicholson.

Dans le monde des strips, la situation est simple: un dessinateur désireux d'y publier doit tout simplement faire partie d'un *syndicate* américain. C'est ainsi que **Lynn Johnston** (1947-) se fera connaître à la grandeur des États-Unis et dans plusieurs pays avec sa BD familiale à succès *For the better or for Worse / Pour le meilleur ou pour le pire* (1978-2008). Dans les années 1990, de nouveaux noms apparaissent dans le monde des *syndicates*. Sandra Bell-Lundy a un parcours typique: après des publications dans les journaux universitaires pendant ses études de français à la Brock University, à St. Catharines en Ontario, elle démarche systématiquement les *syndicates* américains avec une série de strips en se mettant personnellement en scène en compagnie de ses amies. Elle sera finalement acceptée par le King Feature Syndicate (K.F.S.) en 1994 avec une série racontant les aventures de trois femmes professionnelles dans la quarantaine, *Between Friends*. D'un style clair dans la ligne de Johnston, sa BD a droit à deux albums, *Hello Daughter* et *Coffee, Tea and Reality* (2004).

La situation actuelle des cartoonistes femmes canadiennes ressemble à s'y méprendre à celle de leurs aînées: elles font encore partie du grand ensemble américain, au point où elles sont souvent mentionnées dans les livres et les sites américains comme des cartoonistes américaines!

Les jeunes

Dans la jeune génération, il faut noter l'apparition de plumes de tous les styles et de plus en plus imaginatifs, dont celle de la jeune Montréalaise originaire de la Colombie-Britannique, Amber Albrecht. Dans une ligne précieuse, elle publie des illustrations depuis 2006 dans des revues prestigieuses, telle *The Walrus*. En 2012, elle produit son premier petit livre, *Idyll*, chez Drawn & Quarterly, un recueil d'illustrations hyper stylisées.

Toujours dans la tonalité artistique, Willow Dawson (1975-), originaire de la Colombie-Britannique, travaille au Studio Raid Comics à Toronto. Après des débuts dans les fanzines au cours des années 1990-2000, elle devient illustratrice pour la jeunesse, et signe également en 2008 un roman graphique de sa griffe élégante et décorative, *No Girls Allowed*. Sur un scénario de Susan Hughes, cette BD documentaire raconte la vie de

femmes qui se sont habillées en hommes dans l'histoire. Dans la série de quatre comic books *Violet Miranda: Girl Pirate* (2005-2008) avec Emily Weary, elles s'attardent à relater les aventures des femmes pirates.

Leanne Franson (1963-), originaire de la Saskatchewan, se démarque nettement par son propos hardi dans *Assume Nothing: Evolution of a Bi-Dyke* (N'assume rien: évolution d'une lesbienne-bi) (1997), *Teaching through Trauma* (Enseigner malgré les traumatismes) (1999) et *Don't Be a Crotte!* (Ne sois pas une crotte!) (2004), entre autres avec son personnage Liliane qui exhibe fièrement sa bisexualité. Elle œuvre maintenant surtout en littérature pour la jeunesse.

Dans des registres plus conventionnels qui évoquent le monde de la *fantasy*, sans beaucoup d'originalité, mais avec du talent à revendre, toute une nouvelle génération de dessinatrices fait sa marque. Marian Churchland (1982-), après ses études à la University of British Columbia (UBC), se lance dans l'illustration, influencée par l'esthétique des jeux vidéo. Elle illustre les scénarios de R. Starkins pour *Elephant Man* (2009-2011), de B. Wood pour *Northlanders*, et signe un roman graphique, *Beast* (2009). Dans le genre manga comme si on y était, la Russe Sveltana Chmakova (1979-), émigrée au Canada dans sa jeunesse, est un bel exemple. Entre autres, elle signe une série de trois *Dramacon* (2005-2007) et une saga de sorcières au pays des vampires, *Nightschool*, qui sort en 2009-2010 et est traduit en 2012.

Suzanne Marsdsen pour sa part est très active dans le milieu de la BD d'Ottawa, membre du Dragonhead Studio: elle convoque, entre autres, ses comparses bédéistes une fois par mois pour l'Ottawa Comic Jam où tous s'en donnent à cœur joie dans l'improvisation BD. Elle-même se vante de pouvoir dessiner un comic complet en 24 heures, et elle en montre des exemples sur son blog: rapide, efficace, sa plume est comique et hardie. Blogueuse, animatrice, dessinatrice de BD, elle annonce sur son site le quatrième numéro du fanzine *ABraxla*, dans la plus pure tradition des comics fantastiques influencés par les mangas du même type. Ce genre de manifestation de groupe de bédéistes en direct fait une belle part aux dessinatrices. D'un bout à l'autre du pays, on ne compte plus les occasions où les cartoonistes se rassemblent pour créer en groupe. La Québécoise Zviane y fera aussi référence sur son blog.

Toujours dans le monde des comics fantastiques qui ont vraiment la cote auprès du lectorat adolescent, Fiona Staples de Calgary est à surveiller. De 2006 à 2009, elle produit *Done to Death* sur un scénario d'A. Folew

(Markosia), puis, après plusieurs autres collaborations, *Mystery Society* (2010), avec S. Niles et *Saga* (2012) avec B.K. Vaughan.

Rares sont les femmes qui ont la ténacité pour imposer un comic entièrement de leur cru, scénario et dessin ; c'est la prouesse de Tara Tallan (née Jenkins) de Scarborough en Ontario. Elle crée un comic de science-fiction, *Galaxion*, qu'elle publie en version papier de 1997 à 1999. Ce qui frappe les lecteurs de *Galaxion* et explique le succès de cette bande, c'est la clarté et la fraîcheur du style de Tallan dans cet univers où la plupart des œuvres sont stéréotypées. Elle avoue sur son site qu'elle avait ce comic en tête depuis ses douze ans ! Puis, elle fait le saut en web comic et livre deux fois par semaine son *Galaxion* depuis 2004. Deux recueils ont paru, *Galaxion 1: The Jump* et *Galaxion 2: First Contact* chez Helicon Comics.

Dans les web comics, on note la présence de Gisèle Lagacé, du Nouveau-Brunswick, qui démarre en 2000 son tordant *Cool Cat Studio* qui aura beaucoup de succès et sera plusieurs fois primé. Puis elle travaille avec des scénaristes, T. Campbell pour la série *Penny and Aggie* (2004-2009) et Dave Zéro pour *Ménage à 3*, deux BD pour adultes mettant en scène des colocataires aux mœurs légères, à partir de 2008 ; elle publie enfin *Eerie Cuties* en 2009, comics d'horreur pour ados. Sa plume est influencée par la vague des mangas comiques dans la facture autant que dans les thématiques.

Dans les web cartoonistes montantes, on ne peut taire la présence d'une signature hyper originale qui se démarque par son discours écologiste militant ainsi que par la richesse de ses scénarios : Kate Craig. D'un art coloré et délicat, elle présente *Heart of Ice* sur son site où elle se dénomme « artiste environnementale ». Mais, surtout, on retient la présence de **Kate Beaton** (1983-) de Nouvelle-Écosse avec ses web comics à saveur historique, *Hark! A Vagrant*, savoureux et pétillants d'intelligence !

Donc, au hasard des navigations dans cette mouvance des jeunes dessinatrices, on tombe sur beaucoup d'œuvres lourdement inspirées des mangas et *fantasy* contemporains mais aussi, fort heureusement, sur quelques plumes originales qui sauront percer dans les années prochaines grâce entre autres à leur diffusion par le Web. Le Web donne en effet l'occasion aux jeunes, particulièrement aux filles, de se faire connaître, mais sans le filtre de la qualité imposé par les éditeurs. Toutefois, cet extraordinaire autoroute de créations de toutes sortes peut se retourner contre elles, l'homogénéisation des styles est un péril bien réel.

LES QUÉBÉCOISES. BD ET DESSIN D'HUMOUR

Les débuts

Jusque dans les années 1960, le Québec est un pays qui respire la vie catholique par tous les pores de sa culture et de ses institutions, hôpitaux, écoles, universités. Rien d'étonnant alors que ce soit grâce à l'une de ses ramifications que les enfants ont commencé à lire des bandes dessinées. En 1921, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal démarre deux séries de publications édifiantes pour la jeunesse : *Les Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste* n'auront qu'un numéro et comprendront 26 histoires en images dont certaines sont dessinées par Claire Fauteux. Échangeant ce titre rébarbatif pour *L'Oiseau bleu*, le même organisme poursuit ses publications édifiantes jusqu'en 1940, toujours avec la signature de Claire Fauteux parmi ses dessinateurs. D'un style conventionnel et statique, ces illustrations n'ont qu'un intérêt limité. Elles n'ont d'humoristique que le genre, les histoires en images, soit des images accompagnées par un texte narratif, ancêtres de la BD, devant amuser la jeunesse pour l'attirer à fréquenter de bonnes lectures moralisatrices.

À la mode américaine, la BD a fait son entrée dans les quotidiens en 1904 avec des signatures québécoises. Puis, chassée par l'invasion des *syndicates* américains dans les années 1910-1920, elle ne renaît que difficilement, à coup d'impulsions individuelles. La première femme bédéiste connue est Yvette Lapointe, qui signe une bande dessinée humoristique, *Pourquoi?*, dans la revue *L'Illustration* (de juin à décembre 1932) puis *Les Petits Espiègles* mettant en scène de méchants garnements dans un strip quotidien au journal *La Patrie* de Montréal (de mai à août 1933). Le dessin tout en rondeur est servi par des gags bon enfant destinés avant tout aux jeunes lecteurs.

La plupart des quotidiens se mettent à la mode de ces pages enfantines dans les années 1950, leur adjoignant souvent un spécial en couleurs les fins de semaine. Ces pages sont parsemées de BD, de jeux et d'articles légers mêlés aux illustrations maison. Il est impossible de savoir qui se cache derrière ces pâles illustrations qui souvent ne sont pas signées ou le sont simplement par une initiale. Est-il illogique de penser que quelques jeunes illustratrices s'y font alors la main? Par exemple, est-ce une femme qui se cache derrière les initiales H.B. qui signe la BD *Bébé-Phénomène n'est pas en grève* dans *L'Évènement* (21 août 1937)? La recherche reste à faire. Mais l'espace des pages enfantines est de plus en plus rempli par des BD américaines, puis par des BD françaises, sans qu'aucune objection ne

s'élève. Contrairement à la France qui tenta de toutes les façons de s'opposer à l'intrusion des BD américaines durant les années 1940 et 1950 par une législation protectionniste prétendant protéger la jeunesse, ici, rien n'est fait pour endiguer l'invasion avec l'effet évident que les jeunes dessinateurs n'ont aucun lieu pour s'exprimer. Dans les années 1960, les pages pour les jeunes vont plutôt se retrouver dans les suppléments de fin de semaine, qui disparaîtront graduellement aussi, face à l'invasion télévisuelle.

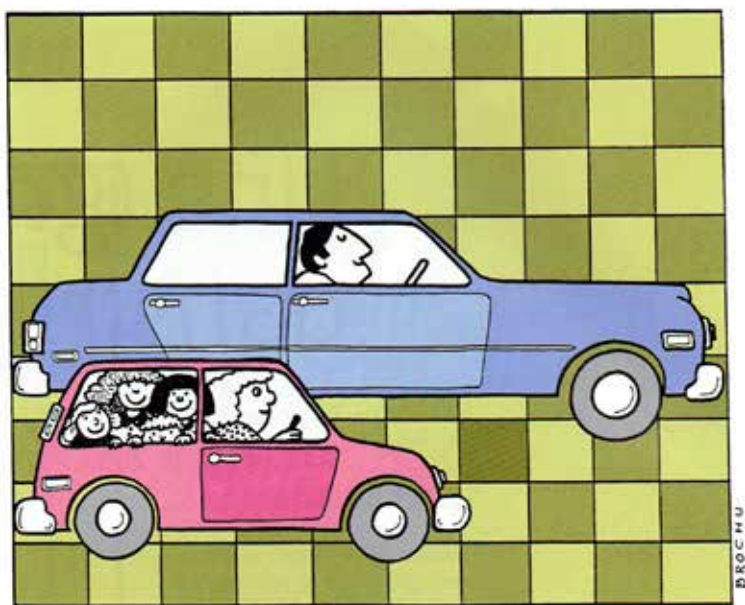
Et ce ne sont que des collaborations épisodiques qui recourent les parcours des femmes dessinatrices, toujours aux premières loges avec les publications pour la jeunesse. Lorsque la revue *François* (1943-1964) commence ses parutions, publiée par la Jeunesse étudiante catholique (JEC), elle ne publie que des histoires en images et des BD locales, puis elle va progressivement aller chercher des BD américaines et françaises. Nicole Lapointe y illustre au départ des vies de saints. Puis apparaît la revue *Claire* (1957-1964) avec comme sous-titre *L'Illustré des jeunes Canadiennes françaises*, ce pendant féminin de *François* pour garçons, qui reproduit le même contenu en y ajoutant quelques rubriques plus féminines. Nicole Lapointe poursuit les vies de saints, mais ajoute des productions originales dans le goût du jour, comme *Jani, hôtesse de l'air*, aux lignes modernistes. Elle constitue le pilier des deux revues au niveau des productions locales. Puis lorsque les deux revues ferment leur porte elle se tourne vers une carrière dans la chanson, sous le pseudonyme d'Isabelle Pierre.

La BDQ

Si les années 1960 sont assez ternes pour les dessinatrices au Québec, la renaissance de la bande dessinée québécoise ou BDQ dans les années 1970 les entraîne dans leur sillage! En effet, il faut attendre les doubles effets de la révolution culturelle et féministe pour commencer à voir des signatures féminines, comme dans la plupart des pays occidentaux. Durant les années 1970, le Québec va vivre dans l'exaltation de sa Révolution tranquille et va prendre en mains la production d'une première bande dessinée nationale digne de ce nom, par des événements structurants, festivals et concours annuels, tels le Festival international de la bande dessinée de Montréal (Université de Montréal, 1975-1978) et le Salon de la caricature et de la bande dessinée (Pavillon de l'Humour, 1967-1988).

Si les premiers fanzines sont produits uniquement par des hommes, la plupart du temps des amis d'école qui démarrent de petits magazines à leurs frais, ils pensent parfois à y inviter une fille. *L'Hydrocéphale illustré* (Université de Montréal, 1971) est le premier d'une série ininterrompue de fanzines qui vont inonder le Québec durant les années 1970. Johanne Vermette y signe *Les Contes racontés de... Patati et Patata*.

Mainbasse de Québec, du style du *Charlie Hebdo*, qui ne paraît que 10 numéros, va également aller chercher une signature féminine, la mienne, Mira Falardeau, en février 1974. On pourra ensuite voir mes dessins d'humour dans un magazine à grand tirage, *Perspectives*, puis mes strips féministes dans le mensuel pour femmes *Châtelaine* de 1976 à 1978. J'ai aussi collaboré à des revues féministes, *Les Cahiers de la femme / Canadian Women Studies* (Toronto), *Heresies* (New York), *La Vie en rose* (Montréal). En 1985, je publie une quinzaine de caricatures dans la page éditoriale du quotidien *Le Soleil*, sans doute la seule femme à avoir publié des caricatures dans une page éditoriale au Québec. Je publierai par la suite sur une base épisodique, ayant obliqué vers l'enseignement et la recherche. Un album de BD à partir d'un texte théâtral d'Anne Hébert, *La mercière assassinée* (2001), rompt momentanément ce silence.



Andrée Brochu, *La Vie en rose*, 2005

© Andrée Brochu 2005

À mon départ, *Châtelaine* va chercher d'autres dessinatrices pour son strip mensuel: Marie Cinq-Mars puis **Andrée Brochu** (1948-) s'illustreront tour à tour dans ce magazine. Ce sera la rampe de lancement pour Andrée Brochu, aux traits percutants. Christine Laniel (1951- , pseudonyme Grozoëil) est la première femme à publier en 1982 un album au Québec, *Carcajou, le glouton fripon*, à partir d'une légende indienne, œuvre poétique relevée de couleurs vives, presque enluminée. Elle met sa plume décorative à la manière de l'art du vitrail au service d'une BD engagée, tout d'abord dans la revue *Baloune* (1977-1978), puis dans l'hebdomadaire d'opinion *Le Temps fou* (1978-1983). Mentionnons que *Baloune* (Montréal) fait plus de place aux femmes que la plupart de ses successeurs: Christiane Bissonnette aux BD abstraites où la forme se métamorphose d'image en image et Marie-Claude Pratt au graphisme psychédélique nous font rêver d'une ère nouvelle et ouverte aux dessinatrices.

D'autres femmes font en même temps leur entrée dans les magazines. Cette époque représentait l'occasion rêvée pour les femmes dessinatrices de percer: les médias leur donnaient beaucoup de visibilité, les revues les invitaient, des événements les mettaient sur un piédestal; la plupart nous ont pourtant révélé avoir été sous-payées, ce qui les a incitées à changer d'orientation.

L'épisode de la revue féministe *La Vie en rose* (1981-1987) mérite d'être souligné. Durant sa courte vie, le magazine aura l'occasion de publier les dessins humoristiques et les BD d'une vingtaine de signatures féminines, dont quelques-unes seulement ont persévéré par la suite, les autres se tournant vers l'illustration pour la jeunesse ou le graphisme en général. **Andrée Brochu** et **Diane Obomsawin (Obom)** sont les deux dessinatrices qui se démarquent nettement dans la revue. Les doubles pages érotiques de Nicole Morisset auront beaucoup d'écho à cause de leur côté irrévérencieux, en parodie du fameux magazine pour hommes *Playboy*. On y relève les noms de Marie Cinq-Mars et de Mira Falardeau, toutes deux d'abord connues par *Châtelaine*, de Ginette Loranger et Nicole Morisset, aux styles marqués. « Parmi tous les mandats que *La Vie en rose* s'était donnés, il y avait l'idée de faire plaisir aux lectrices en montrant la créativité des femmes et en les faisant sourire. L'humour a été dès le début l'une de nos armes préférées », souligne Ariane Émond, cofondatrice de la revue, en entrevue en 2009. Plus de vingt dessinatrices, c'est énorme et on ne peut que rêver aux réalisations que ce groupe aurait pu faire si la revue n'avait pas disparu si vite.



Obom, page couverture de *La vie en rose*, mars 1986

© Obom 1986

Dans les années 1970-1980, on continue à voir dans les suppléments pour la jeunesse, insérés les fins de semaine dans les quotidiens de l'ensemble du pays, soit des rubriques illustrées, soit des jeux pour les enfants qui sont souvent produits localement, quelquefois avec des signatures féminines. C'est ainsi que débute Lucie Faniel (1951-) dans le supplément *Coccinelle* du *Dimanche-Matin* (Montréal) en 1970. Puis, de 1979 à 1983, elle anime la page pour la jeunesse dans le quotidien *La Presse* (Montréal). Ginny fait de même dans *Le Soleil* (Québec) de 1973 à 1982, la page s'intitulant alors « Crayons de soleil », avec ses personnages typiques aux formes allongées et aux grands yeux. Lucie Faniel fait d'autres collaborations dans des pages de jeux pour enfants jusqu'à la revue *Croc* (1979-1995), magazine d'humour dans la tonalité du *Hara-Kiri* français et du *Mad magazine*, où elle débute en BD avec *Olga et les bêtes*, une fable animalière sur les aventures d'une jeune fille dans un monde d'hommes représentés par des bêtes! Son lapin *Flip Lip* (1985-1986) s'inscrit plutôt dans la lignée des BD intellectuelles. Elle se tourne par la suite définitivement en BD pour la jeunesse, d'abord dans la revue *Zip, Pim et Kim au pays des raccourcis* (1989) et *Lucas Tastrof* (1991), puis dans le mensuel *Les Débrouillards* avec *Fanny vétérinaire* (1995) et finalement vers la littérature pour les jeunes.

Croc, malgré sa grande importance dans le monde de l'humour et sa centaine de collaborateurs pendant ses 16 années d'existence, n'aura que très peu de signatures féminines parmi ses dessinateurs, et quelques-unes seulement parmi ses scénaristes, dont Sylvie Pilon, qui signe la BD *Xavier* avec Prud'homme. Caroline Merola (1962-) est l'une des seules bédéistes à part entière de *Croc*, avec Faniel. Sans doute grâce à sa carrière en illustration pour la jeunesse, elle développe un style d'illustratrice en BD, avec une touche réaliste caractéristique. En 1986, elle rassemble ses satires de la vie quotidienne dans *Croc: Cent dangers*. Chez Kami-Case, Merola réalise *Ma météor bleue* (1990), *La maison truquée* (1994), *Frissons d'humour* (1996), *Le rêve du collectionneur* (1998) et *L'amateur* (400 coups, 2000). Elle imagine une BD intimiste où tout passe par la pensée des protagonistes, êtres effilés aux grands yeux expressifs. Elle se consacre désormais à l'illustration de livres pour la jeunesse.

Les années 1980 voient un déferlement de revues de BD à Montréal, plus dans le genre des revues européennes en couleurs que dans celui des comics américains, dont *Titanic* (1983-1984) lancé par les éditions *Croc*. *Titanic* présente les mêmes dessinatrices que *Croc*, Faniel et Merola, ainsi que Guylaine Desrochers. Et, en réponse à *Titanic*, paraît la revue *Iceberg*, à la tonalité beaucoup plus avant-gardiste. Animé par Henriette Valium,

qui n'est pas une femme mais un pseudonyme pour Patrick Henley, *Iceberg* fait tout de même une belle part aux dessinatrices, même si l'on exclut les faux noms de filles, qui sont légion dans cette revue déjantée! Leur meilleure trouvaille est **Obom** (**Diane Obomsawin**, 1959-), dessinatrice et animatrice au style percutant et d'une simplicité désarmante, avec, en écho, un humour raffiné. De Québec, *La tordeuse d'Épinal* (1985-1988) déploie les enluminures d'Hélène Brosseau, alliant le monde des arts et celui de la BD.

Il est facile de voir, par leurs tables des matières, que les trois revues d'humour les plus denses, qui contiennent une foule de BD et de dessins d'humour, *Croc* (1979-1995), *Safarir* (1987-) et *Délire* (1996-), feront une part minuscule aux dessinatrices, sans qu'il soit possible d'expliquer objectivement cette retenue. Et pourtant les dessinatrices sont là, elles ne demandent qu'à publier. C'est la revue *Safarir* qui gagne la palme avec ses 25 années d'existence, sa centaine de collaborateurs et uniquement une dessinatrice qui s'est fait un nom dans leurs pages durant toutes ses années: **Line Arsenault** (1957-), qui est la dessinatrice québécoise à avoir publié le plus d'albums, avec les huit albums de ses inénarrables *Petits Mecs*, dénommés *La vie qu'on mène*. Dans les six albums des *Nombrils*, c'est une femme qui signe les scénarios, Maryse Dubuc, sur les dessins de Delaf. Dans la revue *Délire* (1996-), sur la centaine de collaborateurs depuis le début, aucune dessinatrice n'a encore fait sa marque. Il est en outre étonnant que la presse enfantine, qui au Québec est essentiellement didactique à cause d'une loi particulièrement contraignante, soit également une chasse gardée masculine: la revue phare *Les débrouillards* (1982-) ne présente que très peu de signatures féminines, dont celle de Faniel en 1995. Pourtant, les femmes dessinatrices se retrouvent en majorité au sein de l'illustration jeunesse, comme on peut le constater dans le répertoire de l'Association des illustrateurs et illustratrices du Québec (AIIQ).

L'éditeur montréalais Drawn & Quarterly n'en est que plus méritoire dans sa quête continuelle d'auteurs féminines au sein de son équipe: il lance sa revue (1990-1997) puis une maison d'édition d'albums en 1994. **Julie Doucet** (1965-) se démarque immédiatement par sa griffe exacerbée à la Robert Crumb et son propos déstabilisant. Comme D&Q se spécialise dans les traductions et les adaptations étrangères, on ne peut pas parler d'une BD canadienne ou québécoise à l'honneur, mais on peut par contre saluer le courage d'un éditeur qui met les cartoonistes femmes en avant, dans le monde de l'underground qui est le sien. Sur son site en 2012, les noms des 16 dessinatrices sont placés bien en évidence, avec des liens

directs sur leurs sites ou leurs blogs, selon une mode de plus en plus présente sur les sites des éditeurs de BD.

La nouvelle vague

Dans les années 1990, le féminisme cesse d'être «à la mode», et les dessinatrices aussi. C'est la période des vaches maigres, les dessins féministes engagés n'intéressent plus personne. Les témoignages de plusieurs dessinatrices vont dans ce sens. Dans le monde de la caricature éditoriale, les femmes sont totalement absentes au Canada français. Aucune femme n'obtient non plus un poste dans un grand magazine qui serait comparable à celui du dessinateur Yayo (1961-) qui signe un dessin humoristique dans le grand magazine *L'Actualité* depuis 1988.

À la fin des années 1990 et durant les années 2000, la vague manga va donner, au Québec comme ailleurs, une impulsion au roman graphique et à l'autobiographie. Eva Rollin (1974-), née en France et arrivée au Québec en 2002, va publier coup sur coup trois albums de 2004 à 2007 où elle raconte sa vie de trentenaire, les *Mademoiselle*. Line Gamache (1956-) signe pour sa part *Té malade, toi* (2004), sur le thème des handicapés intellectuels. Puis va déferler dans la seconde moitié des années 2000, soit à partir de 2005, une mode des histoires au «je», tracées d'un crayon rapide, souvent reprises ou démarrées sur le Web dans des blogs au jour le jour. Finalement, ces historiettes sont éditées en version papier dans des tirages confidentiels ou chez des éditeurs professionnels. La nouvelle génération de femmes dessinatrices, dans un mouvement plutôt mondial que local, a donc tendance à se confier périodiquement ou même quotidiennement sur le Web pour faire de cette matière autobiographique le substrat de leurs œuvres. Les années futures nous diront si cette forme d'art a subsisté ou si ce n'était qu'une mode.

Deux artistes font leur marque dans les web comics, il s'agit d'Iris (Boudreau-Jeanneau) (1983-) et de **Zviane** (Sylvie-Anne Ménard) (1983-) qui signent ensemble *S'tie qu'on est ben* (2009) et le blog-feuilleton *L'Ostie de chat* (2009-) dont trois tomes papier sont publiés à ce jour (2011-2012). Diplômée du nouveau baccalauréat en BD de l'Université du Québec en Outaouais (UQO) et artiste très prolifique, Iris a une dizaine de titres à son actif. *Dans mes rellignes* (2006) est le premier titre papier d'un blog autobiographique produit en 2005. La ligne esthétique et fraîche impressionne, le souffle également. *Justine* (2011) et *Best of Iris*, tomes 1 et 2, sont ses dernières publications en solo. Elle s'adonne

également à la peinture et à l'illustration pour les jeunes. Une jeune artiste à surveiller.

Les mangas pour filles, créés la plupart du temps par des auteures féminines, selon la mode japonaise, vont donner une impulsion nouvelle à toute cette génération de jeunes dessinatrices, telles les exposantes de l'École multidisciplinaire de l'image (EMI) de Gatineau, avec son exposition: «La bande dessinée à l'université, une histoire... de filles» (avril 2012), comprenant les œuvres d'Alexie Belleville Côté et d'Élise Vézina-Easey. Dans la revue québécoise de BD à la mode des mangas, *Mangue*, A, puis de B à G (2009-2012) publiée par Kyowa Québec, les jeunes se font la main, et plusieurs jeunes femmes s'y illustrent, même si, dans la table des matières, leurs surnoms japonisants laissent planer tout le mystère. Le site Deviantart est incontournable pour toutes celles qui veulent faire connaître leurs travaux. Ici encore, il faut noter le style stéréotypé de la plupart des œuvres qui semblent de pâles copies des mangas dont elles s'inspirent.

D'autres artistes font leur chemin en solitaire, souvent d'une plume plus lyrique que bédésque, comme l'illustratrice d'ouvrages pour les jeunes Isabelle Arsenault (1978-) qui donne vie avec poésie au scénario de Fanny Britt dans *Jane, le renard et moi* (2012, 3 prix). D'autres noms sont dignes de mention parmi les dessinatrices montantes, tel celui de Julie Rocheleau, qui vient du monde de l'animation, où elle a travaillé de 2002 à 2011. Elle met son pinceau délicat au service d'un scénario d'Émilie Villeneuve dans *La fille invisible* (2009). Enfin, certaines maisons d'édition mettent des efforts certains pour débusquer les nouveaux talents féminins, tels La Pastèque et Pow Pow, maison récente qui met à l'honneur la jeune Sophie Bédard avec trois tomes de *Glorieux Printemps* (2012, 2013), à la plume graphique mordante.

On ne peut que constater la difficile démarche souvent en solitaire de la nouvelle génération de dessinatrices, qui ne bénéficient pas comme leurs aînées de la solidarité et de la complicité entre femmes qui régnait au moment de la vague féministe.

L'ANIMATION CANADIENNE ET QUÉBÉCOISE

C'est véritablement dans le monde du cinéma d'animation que les femmes canadiennes et québécoises s'illustrent avec le plus d'éclat, remportant des prix et des distinctions tout autour du monde. En effet, elles ont bénéficié du soutien extraordinaire (voir le chapitre 5) de l'Office

national du film du Canada (ONF). Organisme gouvernemental voué à la création cinématographique, l'ONF est reconnu dans le monde entier comme un des chefs de file en animation et en documentaire. L'ONF est né en 1939 et, dès ses débuts, le gouvernement le charge, en pleine guerre, de refléter les valeurs canadiennes. Le créateur de génie Norman McLaren (1914-1987) est chargé de mettre sur pied une équipe d'animateurs et lui-même produit en 1941 son premier film à l'ONF. **Evelyn Lambart** (1914-1999) est son bras droit de 1947 jusqu'en 1967, où elle vole de ses propres ailes. En 1956, l'ONF déménage d'Ottawa à Montréal et, en 1964, il est scindé en deux productions, anglaise et française. Les deux services d'animation glisseront chacun vers une spécialité, le Studio A anglais vers le dessin animé traditionnel et le Studio français vers les techniques d'animation les plus diverses. Durant les années 1970 et 1980, l'organisme met en place des programmes qui favorisent l'émergence de femmes réalisatrices (voir chap. 5).

Dans les années 1970, une équipe solide se bâtit avec **Caroline Leaf** (1946-), traversée du côté français en 1972 car elle explore diverses techniques, **Michèle Cournoyer** (1943-) et **Suzanne Gervais** comme membres à part entière de cette première génération de réalisatrices avant-gardistes. Elles gagnent prix sur prix dans tous les festivals internationaux. Les animatrices signent des œuvres puissantes et originales et se retrouvent parfois à collaborer à certaines productions, telle Suzanne Gervais qui terminera le film posthume *Premiers jours / Beginnings* (1980) de Clorinda Warny.

Au Studio A, **Joyce Borenstein**, **Janet Perlman** (1954-) et le duo de **Wendy Tilby** (1960-) et **Amanda Forbis** (1963-) s'illustrent particulièrement avec des dessins animés pleins de sensibilité et d'humour. Quant à Alison Snowden, le couple qu'elle forme avec David Fine a reçu tous les honneurs avec leurs animations racontant la vie d'impayables couples dans la quarantaine dont *L'anniversaire de Bob* (1994). La deuxième génération de femmes animatrices de l'ONF se démarque à son tour avec **Martine Chartrand** (1962-) qui travaille la peinture sur verre et Tali, avec ses œuvres déjantées: *À l'ombre / Under the Weather* (1997) et *Chez madame Poule / At home with Mrs. Hen* (2006).

L'ouvrage de Karen Mazurkewich (1999) sur l'animation canadienne est éloquent en ce sens. Le chapitre particulier qu'elle consacre aux animatrices, « Breaking out of the Cel: Women Animators in Canada », montre bien comment l'influence de l'ONF a dépassé ses murs, puisque toute une génération de femmes réalisatrices feront également de l'animation dans

de petits studios privés, stimulés par le dynamisme de l'organisme gouvernemental.

Joyce Wieland (1931-1998) est une réalisatrice de films expérimentaux et une peintre qui a travaillé à Toronto toute sa vie, dans la recherche et l'avant-garde. « Employant constamment des matériaux et des thèmes reliés à la sphère privée de l'expérience féminine, Joyce Wieland introduit dans ses films une identité politique extrêmement cruciale dans l'exploration des différences sexuelles dans le cinéma féministe des années 1970-80 » (Marchessault, 1999)¹.

Ann Marie Fleming (1962-) se distingue quant à elle par la force de ses propos et sa ténacité. Elle a fondé Global Mechanic, un studio d'animation à Vancouver. Elle débute en 1987 avec *Waving* (Agitation). Elle impressionne à la fois par la crudité de ses thèmes et son ton ironique avec ses premiers films : *You take Care Now* (Tu fais attention maintenant) (1989) traitant du viol et *Red Shoes: An Interview in Exactly Five Minutes* (Souliers rouges: une entrevue en exactement cinq minutes) (1990) dénonçant la violence conjugale. Une vingtaine de films suivent chez cette artiste prolifique. Ses derniers films continuent à offrir des titres suggestifs qui donnent le goût de suivre l'artiste dans ses pérégrinations : *The French Guy* (2005), *My obscure Object of Desire* (Mon obscur objet du désir) (2006), *I Was a Child of Holocaust Survivors* (J'étais la fille de survivants de l'Holocauste) (2010).

Dans le registre des studios privés d'animation, Nancy Florence Savard se situe dans le courant le plus contemporain avec sa réalisation 3D produite par son studio de Québec Productions 10^e Ave fondé en 1998. *La légende de Sarila* (2013) est un long métrage d'animation qui raconte l'histoire de trois enfants inuits qui partent en quête d'une contrée secrète dans le Grand Nord. La réalisatrice avait déjà à son actif *La légende du sapin de Noël* (2002) et plusieurs autres productions animées pour les enfants. À la fin de 2013, elle réalise *Le Coq de Saint-Victor*.

Ainsi, dans toutes les parties du Canada, on sent que des femmes réalisatrices produisent du cinéma d'animation avec une sorte de feu sacré et avec la certitude de leur talent. Les témoignages des jeunes réalisatrices font souvent mention de l'influence marquée des aînées sur leur ténacité, telle Chartrand qui dit avoir été bouleversée en voyant les films

1. Consistently employing materials and themes linked to the private sphere of women's experiences, Joyce Wieland's films introduce the identity politic so crucial to the exploration of sexual difference in feminist films of the 1970s and 1980s. Janine Marchessault (1999, p. 139).

de Caroline Leaf. Contrairement aux autres formes d'expression où, par manque de structures, tout est à recommencer de génération en génération, le creuset formé par l'ONF en cinéma d'animation continue à susciter des vocations et à transmettre une espèce de force accumulée par le nombre, mais aussi par la fierté et la confiance.

PORTRAITS DES CANADIENNES

Tous les films des réalisatrices canadiennes et québécoises de l'ONF sont en visionnement libre sur le site de l'ONF, www.onf-nfb.gc.ca, tandis que les dessins sont accessibles sur les sites et les blogs des dessinatrices.

EVELYN LAMBART (1915-1999)

Evelyn Lambart est la première femme animatrice de l'ONF où elle a débuté en 1942 et elle s'est surtout illustrée comme collaboratrice de Norman McLaren.

Evelyn Lambart est née à Ottawa et a étudié à l'Ontario College of Arts en art commercial, en mathématiques et en physique, d'où elle sort diplômée en 1937. Elle débute à l'ONF par la confection de cartes et de diagrammes nécessaires à la série *World in Action*. Elle réalise son premier film en 1944, *La carte impossible / The Impossible Map*, pour lequel elle invente déjà des trucages afin d'illustrer ses cartes. Elle passera ensuite la plus grande partie de sa vie de créatrice à innover et à trouver des astuces pour animer de façon inventive. À partir de 1944 et jusqu'en 1965, elle devient la collaboratrice régulière de Norman McLaren, considéré comme l'un des génies du cinéma d'animation, en raison tant de ses nombreux prix que de ses découvertes et innovations techniques. C'est d'ailleurs en même temps que lui en 1965 que le Festival du cinéma d'animation d'Annecy lui rend un hommage de carrière.

Leur collaboration est presque fusionnelle et le dévouement de Lambart aux côtés du grand créateur est total. Grattage sur pellicule, son animé, peinture sur pellicule, animation de personnes qu'il nomme « pixillation », animation d'objets, les techniques les plus variées sont explorées puis délaissées pour d'autres plus à l'avant-garde. Lambart suit, elle devance parfois, et signe la co-réalisation du délire visuel qu'est *Caprice en couleurs / Begone dull care* (1949), étourdissantes peintures sur pellicule sur une musique d'Oscar Peterson dont on sort essoufflé par un rythme si trépidant. Les expériences se succèdent et les animateurs brillent d'ingé-

niosité : une animation d'éléments découpés sur fond noir pour *Rythmetic* (1956), des gravures de lignes directement sur la pellicule pour *Lignes verticales / Lines: Vertical* (1960) et *Lignes horizontales / Lines: Horizontal* (1962). On additionne les effets des deux précédents, on y ajoute des couleurs clignotantes et voilà *Mosaïque / Mosaic* (1965). Lambart participe à 12 films en compagnie de l'inventeur de génie, mettant son imagination au service de chaque étape de la création. Elle donne un soutien constant, que ce soit par sa patience méticuleuse ou ses inventions, telles l'intégration de la poussière dans *Caprice en couleurs* ou le perfectionnement dans l'utilisation du son synthétique dans *Les Voisins / Neighbours* (1952), oscarisé, ou encore la façon de faire bouger la chaise dans *Il était une chaise* (1957), trouvailles anonymes puisqu'au moment de leur production, elle ne signe pas ces deux derniers films. La reconnaissance de sa participation ne lui sera accordée que beaucoup plus tard.



Norman McLaren, Claude Jutra et Evelyn Lambart,
Il était une chaise, ONF, 1957

© ONF 1957

Au milieu des années 1960, lorsqu'elle quitte le studio de McLaren pour réaliser des films toute seule, puisqu'elle avoue sur le site de l'ONF ne pas avoir d'attirance particulière pour le ballet vers lequel se tourne de plus en plus McLaren, c'est un tout autre style que Lambart explore, bien loin des expérimentations avant-gardistes de McLaren. Suivant la trace de la pionnière allemande de l'animation Lotte Reiniger (1899-1981), elle travaille avec des papiers découpés animés sur un fond noir pour illustrer

des contes délicats sans paroles, *Fine Feathers* (1968), *The Hoarder* (Le thésaurisateur) (1969), *Paradise Lost* (Paradis perdu) (1970), *The Story of Christmas* (1973). Sa carrière se poursuit donc dans cet art tactile où les textures sont à l'honneur *Mr. Frog Went a Courting* (Monsieur Grenouille est allé faire sa cour) (1974), *The Lion and the Mouse* (1976), *The Town Mouse and the Country Mouse* (1980). Malgré tout le charme de ces légendes, force est de constater que Lambart et McLaren formaient une équipe du tonnerre et qu'elle n'a jamais su mieux qu'à ses côtés donner la pleine mesure de son immense talent.

Les 12 films auxquels Lambart a collaboré aux côtés de McLaren ont gagné plus d'une soixantaine de prix internationaux.

TÉMOIGNAGE SUR SON STATUT DE FEMME RÉALISATRICE

McLaren fait partie de ces gens qui se tiennent en équilibre sur la ligne qui sépare le génie de la folie. Il ne vit pas du tout dans notre monde. De vivre comme un être ordinaire est pour lui un compromis constant. [...] Norman a toujours reconnu ma contribution; mais le monde a toujours reconnu la contribution de Norman. (Tiré du journal personnel de Lambart et repris par Karen Mazurkewich [1999, p. 188], qui ajoute cette anecdote suivante révélatrice.)

Cela devint évident à Lambart que sa contribution à l'unité n'était pas reconnue à sa juste valeur lorsqu'elle alla voir Colin Low (alors directeur du Service de l'animation de l'ONF) en 1955 pour une augmentation. Low, après sa demande, informa Lambart qu'elle gagnait le salaire le plus élevé de sa catégorie. Cela a frappé tout le monde: elle ne faisait pas partie des gars; elle était reléguée au rôle d'assistante, pas une artiste. Cela prit des années avant que l'ONF ne la reconnaisse concrètement pour les films qu'elle avait faits avec McLaren. La pire insulte fut peut-être de refuser de reconnaître sa contribution pour avoir fait bouger la chaise dans *Il était une chaise*. Les producteurs ont avancé l'idée que l'on devait maintenir l'illusion que la chaise était vivante. Imaginez de ne pas reconnaître la participation de McLaren quand il dessine sur la pellicule parce que le producteur veut que le public pense que les symboles sont vivants! [...] Son nom figure désormais dans les mentions de source².

2. McLaren is one of those people on the thin line between genius and insanity. He doesn't live in this world at all. To live like an ordinary individual is for him a continual compromise. [...] Norman always credited me; but the world credited Norman. It eventually became apparent to Lambart that her contribution to the unit was not fully appreciated after she approached Colin Low for a raise in 1955. Low, once her trainee, informed Lambart that she made the highest wage within her category. It hit home: she

CAROLINE LEAF (1946-)

Caroline Leaf est la première grande femme réalisatrice d'animation de l'ONF, qui a fait sa marque par une parole intense récompensée de nombreux prix.

Caroline Leaf est née à Seattle dans l'État de Washington. Elle étudie les arts visuels à Radcliffe, affilié à l'Université Harvard. Son premier film, *Sand or Peter and the Wolf* (Sable ou Pierre et le loup) (1969), une animation de sable, est immédiatement remarqué. Pour son second film *Orfeo* (1972), elle expérimente une autre technique, la peinture sur verre. Après un troisième film, *How beaver stole fire* (Comment le castor a volé le feu) (1971), elle est invitée à joindre le Programme anglais d'animation de l'ONF par Norman McLaren qui était venu visiter les classes de Derek Lamb à cette école d'art.

C'est au sein de cette institution canadienne que se déroulera la carrière de Leaf. Comme elle est attirée par l'expérimentation en animation, elle est rapidement associée au Programme français de l'ONF, plus axé vers les avenues nouvelles. Elle part en voyage dans le Grand Nord, fascinée par la culture inuite, et en tire son premier chef-d'œuvre, *Le mariage du hibou: une légende eskimo / The Owl who Married a Goose* (ONF, 1974). La trame sonore du film est envoûtante : des chants de gorge traditionnels des femmes inuites alternent avec une narration en inuktitut, impliquant par le fait même une lisibilité sans faille des images et donnant une tonalité rugueuse à l'émotion. Animation de sable sur plaque de verre, le film évoque l'art brut, et ce mariage d'humour et de tendresse qui deviendra la signature de Leaf.

was not one of the boys; she was relegated to the role of assistant, not artist. It took years before the NFB physically credited her alongside McLaren for the films they made together. Perhaps the worst insult was to deny her a credit for animating the chair in the short *A chairy tale*. The producers reasoned that they must maintain the illusion that the chair was still alive! Imagine not crediting McLaren with drawing on film because a producer wanted the audience to believe the symbols he crafted were real. [...] Her name now appears on the credits.



Caroline Leaf, *Le mariage du hibou*, ONF, 1974

© ONF 1974



Caroline Leaf en 2012, vue en transparence : “It makes me look like sand on a light box” (Cela me donne l’air du sable à travers une boîte lumineuse)

La rue / The Street (ONF, 1976), à partir de la nouvelle du romancier montréalais Mordecai Richler, lui donne une notoriété mondiale. *La rue* se déroule dans un quartier juif populaire du Montréal de l'entre-deux-guerres, où l'agonie de l'aïeule est vécue à travers les yeux et les émotions de son petit-fils. Les contours effacés de l'animation de la peinture sur verre rendent les personnages plus humains, fragiles. Leaf suggère l'intériorité des êtres d'une façon unique. Également étonnante, l'animation de sable *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (La métamorphose de monsieur Samsa) (ONF, 1977) est tirée du premier chapitre de *La Métamorphose* de Kafka. Soudainement, à la suite de l'immense succès de ces deux films, Leaf se consacre à des films documentaires, didactiques et de fiction. Puis, elle revient fort heureusement à l'animation, d'abord avec des adaptations délicates de contes traditionnels: *The owl and the pussycat* (1985), *The fox and the tiger* (1986), *A dog's tale* (1986).

Mais c'est avec *Entre deux sœurs / Two Sisters* (ONF, 1990) qu'elle s'exprime à nouveau avec force. Gravée sur une pellicule teintée 70 mm, l'animation confronte deux êtres bouleversants, une écrivaine au visage monstrueux, caché de la lumière et des autres humains par la vie insulaire, et sa sœur dévouée. L'existence de ce couple est perturbée par l'arrivée d'un bel étranger. La gravure primitive place les sentiments à fleur de peau, comme si le grain de la pellicule se transmutait en blessure inscrite sur les visages presque abstraits. Il y aura d'autres films de 1991 à 2004, mais moins marquants.

À partir de 1996, parallèlement, Leaf enseigne l'animation dans diverses écoles et universités: Harvard (É.-U.), Kostfack (Suède), Beaconsfield (Angleterre). Artiste à part entière, elle s'adonne surtout à plusieurs formes d'art, de la sculpture en passant par la peinture à l'huile et par médiums mixtes qu'elle expose régulièrement dans diverses galeries.

Plus de 60 prix dont 11 pour *Le mariage du hibou*, et 22 pour *La rue* (2^e sur la liste des 50 meilleurs films d'animation au monde, Olympiades de l'animation, Los Angeles 1984).

**TÉMOIGNAGES À PROPOS DES FEMMES ANIMATRICES
ET DU LANGAGE DES FEMMES**

C.L. J'imagine qu'il y a autant de femmes artistes que d'hommes mais les moyens de distribution sont encore aujourd'hui plus fermés aux femmes. Par exemple, les musées achètent et accrochent beaucoup plus de peintures d'hommes que de femmes. [...] Quand j'ai commencé l'animation, c'était l'époque où l'animation est devenue un médium d'expression personnelle [...]. Je pouvais suivre des cours, n'importe qui pouvait suivre des cours d'animation; c'était ouvert également aux hommes et aux femmes. Il n'y avait rien que les hommes pouvaient faire mieux que les femmes. Mais j'imagine que c'est maintenant bien différent avec Internet, les jeux et les effets spéciaux de haute technologie très dispendieux. Ce sont des entreprises très riches et les hommes y règnent comme ils ont régné sur l'animation des grands studios Warner Brothers, Disney et les studios d'Europe de l'Est.

Q. Mais alors, à votre époque, comment ont fait les femmes animatrices pour pénétrer dans cet univers d'hommes? C.L. Nous travaillions seules en dehors du système. Je crois que les femmes lorsqu'elles travaillent seules peuvent plus aisément s'exprimer dans le sens que vous avez remarqué dans *Entre deux sœurs*, pour exprimer comme vous dites des sentiments féminins. Les histoires de Warner Brothers me semblent être des histoires avec une énergie masculine.

Q. Qu'est-ce qu'une énergie masculine? C.L. Dans l'énergie masculine, il y a plus d'action que de réaction, un sens de l'humour plus linéaire, et ainsi de suite.

Q. Vous voulez dire que l'énergie masculine est en totale opposition avec l'énergie féminine? C.L. D'une certaine manière³. (Midhat «Ajan» Ajanovic, «An interview with Caroline Leaf», au Zagreb Animafest 2002, reproduit sur le site www.ajan.se, visité en janvier 2013.)

-
3. I can imagine that there are as many women practicing in all the arts as there are men, but the means of distribution are still today, more closed for women. Museums buy and hang many more paintings by men than by women for example. [...] When I was entering animation it was at the moment when animation was becoming a medium for personal expression [...] I could take a course, anybody could take a course; it was open equally to women and men. There was nothing about it that men could do better than women. Now I imagine that might be changing because animation is more and more used in the internet, in games, in high-tech expensive special effects. There are big money ventures and men dominate them in the same way they use to dominate animation when it was made only in the big Warner Brothers and Disney Studios or the studios in Eastern Europe.
- Q. What about your time then? How did women animators manage to break into the society constructed by men? C.L. We were working alone outside of the big systems. I think that women when they work alone can much more easily express themselves in the

JOYCE BORENSTEIN

Joyce Borenstein est née à Montréal. Elle détient un baccalauréat de l'Université McGill de Montréal avec une majeure en piano. Elle obtient sa maîtrise en beaux-arts en cinéma d'animation au California Institute of Arts. Son film d'animation de fin d'études en 1974, *Revisited*, gagne plusieurs prix et la fait remarquer.



Joyce Borenstein, *Les couleurs de mon père.*
Un portrait de Sam Borenstein (ONF, 1992)

© ONF 1992

Elle commence à l'ONF avec *Travellers' Palm*, une animation en pâte à modeler sur un poème de P.K. Page. *Five Billions Years / Cinq milliards d'années* (ONF, 1981) est un film d'animation scientifique sur l'évolution de l'Amérique du Nord à partir du big bang, en passant par l'origine de la vie, jusqu'à l'apparition des humains. Dans *The Plant / La plante* (ONF, 1983), elle associe l'animation et la prise de vue réelle dans une parabole sur les inconvénients de la gentillesse. *The man who stole dreams* (L'homme qui avait volé les rêves) (1987), une autre animation de pâte à modeler, est l'histoire d'un enfant courageux face à un voleur qui a ravi les rêves d'un

way you noticed in *Two sisters*, to create as you say some kind of female feeling. Warner Brothers stories seem to me to be stories with male energy.

Q. In what way male energy? C.L. You can feel a male energy, there is more action than reaction, a linear sense of humor and so on.

Q. You mean that male energy is fully opposite to female energy? C.L. Kind of.

petit village. Borenstein s'avance toujours un peu plus sur le chemin d'une animation poétique et dense.

The colours of my father. A portrait of Sam Borenstein / Les couleurs de mon père. Un portrait de Sam Borenstein (ONF, 1992) est un portrait du père de l'artiste. Bâti à partir de ses propres souvenirs et des œuvres d'art du peintre, ce film d'une vibrante sensibilité anime les peintures d'un souffle poétique. Elle y raconte comment, lorsqu'elle était enfant, la famille s'assoit sur le divan pour regarder, non pas la télévision, mais les tableaux de son père.

One Divided by Two: Kids and Divorce (Un divisé par deux: les enfants et le divorce) (1998) donne la parole aux enfants dont les parents ont divorcé, en des douces tonalités de dessins aux crayons de couleurs. Enfin, *Mothers' Colours / Les couleurs de ma mère* (Illumination magique, 2011) se veut un complément à *Colours of my father*, comme un hommage à la mère de l'artiste. Sa mère, confinée dans une résidence pour personnes âgées, fait de l'insomnie et s'évade dans sa peinture. Puis son voisin décide d'embarquer avec elle dans un périple magique où ils vont survoler ensemble des paysages fauvistes. Dessin animé aux teintes scintillantes, *Les couleurs de ma mère* parlent un langage mystérieux et empreint d'une lenteur apaisante.

Joyce Borenstein est actuellement chargée de cours en animation à l'Université Concordia à Montréal.

Nomination en 1993 pour le meilleur court métrage aux Oscars pour *Les couleurs de mon père*, également meilleur court métrage aux 12^e Génies.



Joyce Borenstein

TÉMOIGNAGE SUR SA CONDITION DE FEMME RÉALISATRICE

Quand j'ai commencé ma carrière comme animatrice, la production de films d'animation commerciaux était dominée par les hommes. Par contre, le domaine de l'animation d'auteur attirait beaucoup de femmes animatrices. Aussi, parce que l'animation avait commencé à être enseignée dans les universités, en Amérique du Nord, les femmes et les hommes avaient la même chance de poursuivre des études supérieures, et de nombreuses femmes de ma génération ont étudié l'animation et sont devenues des réalisatrices professionnelles. Mon avantage, c'est qu'à l'ONF les femmes avaient les mêmes chances que les hommes. Ce qui m'a ralenti professionnellement, c'est ma gêne et non le fait que je sois une femme. [...] J'ai une histoire inoubliable à raconter à propos de l'époque où je cherchais du financement pour un film que je voulais faire à propos de mon père, l'artiste. Finalement, nous avons trouvé les fonds et tourné *Les couleurs de mon père*. Un des studios que j'ai pressenti est le Studio D des femmes à l'ONF, et Kathleen Shannon, la productrice exécutive de cette époque, m'a dit que, si mon père avait été ma mère, son studio m'aurait trouvé les fonds. [...] J'ai compris que, durant cette période du Studio D, c'était du sexisme à l'envers, pour équilibrer les chances en faveur des femmes, mais à cette occasion le studio ne m'a pas aidée, et m'a avancé une excuse ridicule. Ce que j'aurais dû dire à Kathleen Shannon, c'est que le fait que je sois une femme justifiait amplement que le Studio D me finance, mais malheureusement je n'étais pas assez rapide dans les réunions avec des réponses intelligentes pour ma défense.

S'il y a peu de femmes animatrices? Je ne pense pas, du moins dans le domaine de l'animation d'auteur, où j'estime qu'il y a un bon nombre de femmes. Je crois que mon style, qui est une expression de ma personnalité, est de nature douce, compatissante et poétique, et que ces qualités ne sont finalement pas exprimées dans les super productions hollywoodiennes, sans doute parce que les producteurs et les réalisateurs de Los Angeles sont des hommes dominés par leur testostérone⁴. (Entrevue originale réalisée le 29 janvier 2013.)

4. Also, the fact that animation began to be taught in the universities, and that in North America, women and men have equal opportunities to pursue higher education, a number of women of my era, studied animation and became professional animation film makers. From my vantage, at the NFB, women were given equal opportunities as men. I would state that what held me back professionally was that I was very shy, not that I was a female. [...] I have an unforgettable story to tell about when I was looking for funding for a film that I wanted to make about my father, the artist. (Eventually we found the funding and made the films, *Colors of my father*.) One of the studios I approached was the Women's Studio D at the NFB and Kathleen Shannon, the executive producer at the time, said to me that if my father had been my mother, her studio would have supplied the

SUE DEWAR (1949-)



Sue Dewar

Sue Dewar est sans doute la seule femme qui a détenu et qui détient encore un poste de caricaturiste éditorial au Canada.

Née à Montréal, elle a poursuivi ses études à London et à Toronto en pédagogie. Elle commence sa carrière d'enseignante dans la réserve de Round Lake dans le Grand Nord canadien, puis enseigne trois ans à Toronto. Elle se fait déjà remarquer par son talent de cartooniste et débute alors dans le métier de dessinatrice, d'abord dans des entreprises d'affichage urbain, puis comme cartooniste dans diverses publications: *Canadian Forum*, *Teen Generation*, *Current* et *The Toronto Sun*. En 1984, elle devient caricaturiste éditorial du *Calgary Sun* et, en 1988, elle obtient ce poste au quotidien *Ottawa Sun*.

En 1995, elle démarre une expérience graphique fort intéressante en compagnie du cartooniste Wiley Miller, vivant à Iowa City et caricaturiste éditorial à l'*Examiner*: une BD commune, créée à distance: *Us and Them* (Eux et nous), distribuée par l'Universal Press Syndicate à plus d'une centaine de journaux en Amérique du Nord. Le principe de la BD est le suivant: présenter les vues réciproques d'un homme et d'une femme sur un sujet précis. D'où l'importance de s'associer avec une cartooniste femme pour l'instigateur du projet, Miller. Tous les sujets sont abordés, de l'homosexualité à la ménopause, à travers les yeux des deux protagonistes de la BD, incarnés par Janet, une journaliste de 40 ans, et Joe, animateur de *talk show*. Un jour, c'est Janet qui est en scène; le lendemain,

funding. [...] I realize that during the era of Studio D, it was reverse sexism, in order to balance the scales in favor of women, but in this instance, Studio D didn't help me, and came up with a ridiculous excuse. What I should have said to Kathleen Shannon was that I was a female and that was a justification enough for Studio D to finance me, but unfortunately I was never quick enough at meetings, with clever answers in my defense. Is there a small number of women animators? I don't think so, at least not in the area of auteur animators, where I believe there are quite a number of females. I believe that my style, which is an expression of my personality, is of a gentle, compassionate, poetic nature, and these qualities are definitely not expressed much in Hollywood Blockbusters, perhaps because Los Angeles producers and directors are testosterone driven males.

c'est Joe. En 1999, Miller est remplacé par le cartooniste Milt Prigee. La BD est maintenant interrompue.



Sue Dewar, (Twitter est plus addictif que les cigarettes), Agence QMI, fév. 2012

© Sue Dewar 2012

Depuis 2001, Dewar se trouve à Toronto où elle collabore à la chaîne de journaux Sun Media, propriété de Québecor. Son style au graphisme très simple et efficace se rapproche du genre « comics ». Lorsque l'actualité s'y prête, elle se situe dans une sphère forcément peu fréquentée par les hommes caricaturistes, la sphère du discours féminin face aux événements politiques. Mais, la plupart du temps, ses dessins mettent en scène plus d'hommes que de femmes, à l'image du monde politique ! Elle est membre de Cartooning for peace.

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME CARICATURISTE

Cela semble plus difficile d'obtenir une place de caricaturiste éditorial si vous êtes une femme. Il y a en effet beaucoup moins de femmes caricaturistes éditoriales que d'hommes de par le monde. Et je ne suis pas sûre de savoir pourquoi. Il y a tant de femmes caricaturistes fantastiques! Peut-être que les éditeurs pensent que nous allons être trop douces ou concentrées sur les sujets pour les femmes. Mais, dans les faits, un caricaturiste éditorial doit travailler sur un très large éventail de sujets chaque jour. Et nous abordons tous un sujet touchant les femmes si c'est le sujet de l'heure. Personnellement, je n'évite jamais un sujet qui va aborder la guerre des sexes. J'ai un personnage féminin, une grosse avec des lunettes pointues qui accepte les valeurs traditionnelles comme par vengeance. Elle apparaît habituellement face à un homme qui fait des commentaires sur le sujet de l'heure, auquel elle réplique par un commentaire piquant ou juste un regard en coin à travers ses lunettes pointues. J'adore mettre en scène ces personnages et je préfère mettre mon point de vue en avant par un ton de conversation plutôt que d'affrontement. Je peux m'attaquer à des thèmes franchement difficiles avec ces deux-là sans faire couler une seule goutte de sang. Je reçois souvent des plaintes adressées à monsieur Dewar, car la plupart des lecteurs croient que «Dewar» est un homme, mais, quand ils se rendent compte que Dewar est une femme, ils reculent et comprennent tout à coup le ton de la caricature. Par conséquent, je peux prendre plus de libertés que mes collègues masculins quand je dessine des femmes car mes dessins peuvent beaucoup moins être taxés de sexistes!⁵ (Entrevue originale réalisée en octobre 2010.)

-
5. It seems to be harder to get a job as an editorial cartoonist if you're a woman. There are fewer female editorial cartoonists than men world-wide. And I'm not sure why. There are so many fantastic female cartoonists. Perhaps some editors assume we're going to be too soft or concentrate on women's issues. In fact, an editorial cartoonist has to comment on a broad range of issues every day and we all cartoon women's issues if it's a major news story. Personally, I can never resist any issue that deal with the ballet of the sexes! I have a female character, large with pointy glasses that takes on the establishment with a vengeance. She usually appears with a male who makes some sort of comment on the days issues which she back-handles with a pithy comment or just a look with her pointy glasses. I love to use these characters and some fairly tough issues with these two losing a drop of blood. I have had many complaints directed to MR Dewar (most readers assume Dewar is a man)... but, when they realize that Dewar is a woman, they back off and suddenly understand the tone of the cartoon. Therefore, I can often take more liberties when I draw women than my male counterparts can because my drawing is less likely to be interpreted as sexist.

LYNN JOHNSTON (1947-)



Lynn Johnston

Lynn Johnston fait partie des cartoonistes qui ont vu chaque jour leur strip familial quotidien publié dans plus de 2 000 journaux au Canada, aux États-

Unis et dans une vingtaine de pays grâce au principe des *syndicates* américains.

Elle est née à Collingwood en Ontario. Après des études aux beaux-arts à Vancouver, elle travaille de 1969 à 1974 comme dessinatrice pour l'Université McMaster en Ontario. En 1973, elle a l'idée de créer une série de dessins d'humour sur son propre état de femme enceinte, qui font l'objet de son premier livre, *David We're Pregnant* (David, nous sommes enceintes) (1973). Elle poursuit sur cette trame autobiographique avec un second recueil de dessins humoristiques, *Hi Mom! Hi Dad!* (1975).

En 1978, elle déménage au Manitoba et se fait offrir par l'Universal Press Syndicate la possibilité de produire un strip quotidien et la BD d'une page de l'édition dominicale, selon la tradition des séries des *syndicates*. Ce sera la bande dessinée *The Johnstons* qui paraîtra d'abord au Canada sous le titre *Pour le meilleur ou pour le pire / For the better or For Worse*. La particularité de cette bande dessinée est qu'elle s'inspire directement de la vraie vie de Lynn Johnston, qui souvent ne prend même pas la peine de changer les noms des personnages, comme elle le relate elle-même sur son site : www.ftofw.com. Les personnages principaux du père de famille et des enfants ont les prénoms de son mari de l'époque et de ses propres enfants, l'histoire de la propre nièce handicapée de l'auteure a servi de base pour une histoire sur l'intégration des handicapés, et ainsi de suite. Une seconde caractéristique encore plus étonnante est que les personnages vieillissent au gré des années, pour se retrouver 29 ans plus tard en 2008, année où Johnston interrompt sa BD. Donnée habituellement privée, mais ici essentielle pour comprendre son arrêt soudain, vu que sa vie privée alimente sa BD quotidiennement, le mari de Johnston la quitte brusquement en 2007 après trente ans de vie commune. Sous le choc, et sa source d'inspiration tarie, elle reprend d'abord ses premières

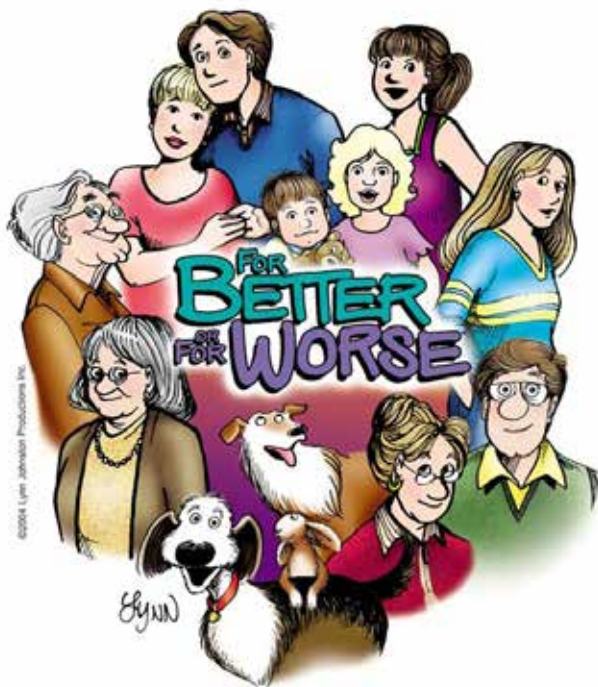
BD des années 1980 revampées en couleurs et aux dialogues adaptés en y intercalant de nouvelles histoires, puis, depuis 2012, uniquement ses anciens strips restaurés. Toutes ses BD sont disponibles sur son site. Des recueils ont paru régulièrement. Au fil des ans, une véritable entreprise est née autour de ses comics, toujours à la mode américaine, des poupées aux livres à colorier en passant par les vidéos animées. La BD aux formes souples et aux dialogues naturels a su rester au diapason des lecteurs, et l'auteure n'hésite pas chaque jour à ajouter un commentaire personnel sous son strip, comme un dialogue jamais terminé avec ses lecteurs. Johnston a publié des dizaines d'albums et de reprises de ses strips en comic book. Elle démarre tout d'abord une collection de *For the better or For Worse Collection* où elle reprend les strips déjà parus, puis une série d'albums à couverture rigide où elle sélectionne les meilleurs moments, *A Better and For Worst Treasury*, en cours de publication. Un album en français, *Family Life*, a paru en 2000. Elle sélectionne les aventures du chien de la série Farley pour en tirer trois albums.

Nombreux prix, dont le Reuben Award de la National Cartoonists Society en 1985, en nomination pour le Pulitzer en 1994 et Comic of the Year, Editor and Publisher's Award, en 2001.

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION INSPIRÉE PAR SA VIE PERSONNELLE

Question sur le fait de faire vieillir ses personnages en temps réel, une technique inhabituelle en BD. L.J. Je n'ai jamais planifié cela. Au début, j'avais prévu garder les enfants au même âge, mais mes enfants grandissaient et devenaient plus intéressants, m'apportant plus de matière. J'avais la possibilité de changer l'aspect des personnages dans la bande, ce qui me rendait beaucoup plus enthousiaste pour l'écriture et le dessin. C'était difficile⁶. (Témoignage recueilli le 9 avril 2012 par Ruth Graham, « For Better or For Worse' Cartoonist on Why Comics aren't for The Weak », *The Grindstone*, www.thegrindstone.com, site visité en janvier 2013.)

-
6. I didn't plan on that. In the beginning, I was planning to keep the kids the same age, but my kids were growing up and they were becoming more interesting, and provided much more material for me. I was given the opportunity to change the look s of the characters in the strip, which injected more enthusiasm for writing and drawing, for me... It was hard to do.

Lynn Johnston, *Pour le meilleur ou pour le pire*, 2004

© Lynn Johnston 2004

TÉMOIGNAGE SUR LES FEMMES CARTOONISTES

Q. [Ils viennent de parler de strips où Jonhston évoque ses sentiments personnels] Pouvons-nous en conclure que la subtilité n'est pas commerciale et que cela pourrait être l'une des raisons du manque relatif de femmes cartoonistes? L.J. Je crois qu'il y a beaucoup de femmes cartoonistes. Je crois qu'elles travaillent dans les agences de publicité, et que d'autres personnes font des gains à partir de leur talent. Elles travaillent en animation, elles font des cartes de vœux, il y a partout de merveilleuses et talentueuses femmes cartoonistes. Mais peu d'entre elles se retrouvent dans le domaine de la BD, je ne sais pour quelle raison. Je n'ai jamais cru que je pourrais faire cela. Je n'ai jamais tenté de faire ce boulot. Je n'ai jamais envoyé quoi que ce soit pour ensuite dire : « Hé, regardez, je veux un emploi. » Lorsque j'ai signé le contrat avec le *syndicate* Universal Press, les gens autour de cette belle grande table en bois de rose étaient intéressés à fêter. Ils voulaient m'amener manger,

mais je suis retournée à l'hôtel et je suis tombée malade⁷. (Tom Heintjes, «The Lynn Johnston Interview», par *Hogan's Alley*, n° 1, 1994, www.cartoonician.com, site consulté en janvier 2013.)

JANET PERLMAN (1954-)



Janet Perlman

Janet Perlman est une animatrice à l'humour acide et aux dessins tordants qui a reçu une succession de prix dans sa carrière.

Durant ses études, Perlman réalise un premier dessin animé, *Comic Strip* (1972) qui impressionne déjà, puisqu'il est primé au Festival du cinéma étudiant du Canada! Elle entre à l'ONF à la Production anglaise, aussi appelée Studio A, et elle étonne dès son premier film *Lady Fishbourne's Complete Guide to Better Table Manners* (Le guide complet des bonnes manières à table de Lady Fishbourne) (ONF, 1976), une moquerie sur les mœurs victoriennes. Puis, elle travaille en collaboration avec Derek Lamb sur *Why me / Pourquoi moi?* (ONF, 1978), une narration loufoque sur les réactions d'un homme auquel son médecin apprend qu'il va mourir dans cinq minutes. *The Tender Tale of Cinderella Penguin* (La tendre histoire de Cendrillon Pingouin) (ONF, 1981) confirme son talent dans cette satire totalement excentrique du conte de Cendrillon où les protagonistes sont en fait des pingouins patauds, la grâce naturelle du conte contrastant autant que possible avec la lourdeur grotesque de ces

7. Q. Are we left to conclude, then, that perhaps subtlety is not commercial and that's one reason for the relative lack of women cartoonists?

L.J. I think there are lots of women cartoonists. I think they're working at ad agencies, and other people are getting credit for their brilliance. They are animators, they do cards, they are everywhere, wonderful, talented women cartoonists. But very few have come into comics fields, for whatever reason. I never thought that I could do this. I never applied for this job. I never sent anything in and said, «Hey, check this out, give me a job.» When I signed a contract at Universal Press Syndicate, the people around that big rosewood table were interested in celebrating. They wanted to take me out to lunch, but I went back to the hotel and got physically ill.

volatiles. Sans paroles, le dessin animé est appuyé de musiques également contrastées, allant du jazz au chant choral.

Avec Derek Lamb, son mari d'alors, elle fonde les Lamb-Perlman Productions. Par la suite, elle fondera un autre studio à Montréal, le Hulascope Studio, en compagnie de Judith Gruber-Stitzer. Elle a l'occasion de réaliser des extraits pour *Sesame Street*, l'émission populaire pour les enfants, et travaille sur des séquences titres et diverses productions pour PBS. En tant que réalisatrice indépendante, elle réalise en 1994 *My favorite Things that I love* (Mes objets préférés), dessin animé ultra kitch où défilent à vive allure toutes les figures les plus clichés de l'imagerie pour petites filles, dont des petites pouliches roses et des fillettes disneyennes. Pour ce film, elle reçoit un prix spécial du jury au Festival d'animation d'Ottawa de 1994, le « Best Bad Taste Price » ou prix du Meilleur mauvais goût et Normand Roger, responsable de la trame sonore, reçoit le « Best Horrible Music Price », soit le prix de la Meilleure horrible musique au Festival d'animation d'Annecy en 1995 !

Comme Perlman a le don d'étonner à chaque production, elle ramasse une foule de prix pour *Dinner for Two / Dîner intime* (ONF, 1996), une fable sans paroles sur la résolution de conflits à travers la chicane de deux caméléons cocasses. Cette réalisation est incluse dans la grande série ShowPeace / AnimaPaix commanditée par l'Unicef, de même que *Bully Dance / La danse des brutes* (ONF, 2000), une dénonciation de l'intimidation par une allégorie d'un monde hyper mécanisé où les êtres présentent une allure synthétisée entre la fourmi et le bonhomme allumette. Du plus haut cocasse, avec cette touche d'émotion particulière de Perlman, ce court métrage gagne 13 prix !



Janet Perlman, *La danse des brutes*, ONF, 2000

© ONF 2000

Elle remet les pingouins à l'honneur avec *Penguins behind bars* (ONF/Hulacscope, 2003) où elle décline une série de personnages loufoques en recourant à la seule imagerie de pingouins, les pingouins prenant des allures franchement désopilantes. Ce film est tiré d'un conte du même nom qu'elle a elle-même écrit. Un site existe aussi, à partir de ce titre. *Invasion of the Space Lobsters* (L'invasion des homards de l'espace) (ONF, 2006) est commandité en partie par le Congrès canadien du travail, dans le but de démontrer l'importance de la clarté des termes dans les contrats. *Hot seat* (Acme, 2008) est basé sur son histoire personnelle à l'ONF, toujours bâti à partir de figures géométriques aux formes hybrides entre l'animal et l'esquisse, où toutes les sensations passent par les mimiques farfelues et les symboles. Enfin, comble de l'humour, sa dernière animation n'étant pas prête pour l'échéance du Festival d'animation d'Ottawa en 2010, elle a envoyé un mot : *Sorry film not ready* (Pardon, mon film n'est pas prêt) (Indépendant, 2010) et ce mot a été enregistré tel quel comme le titre du film ! Alors, elle a réalisé un film en une semaine et lui a donné ce titre ! Elle travaille encore avec l'ONF.

60 prix pour ses 13 films.

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS

J'avais prévu être peintre ou illustratrice. Durant ma première année à l'école d'art, au Musée des beaux-arts de Montréal, on nous demandait d'étudier l'animation, ce qui n'était pas dans mes intérêts. [...] J'ai rapidement constaté que je pouvais inclure tous mes intérêts dans l'animation: dessin et peinture, musique, théâtre et danse, humour et narration. J'étais assez chanceuse pour habiter dans la ville où se trouvait l'ONE, et j'ai commencé à réaliser des films à seulement 18 ans! Quand j'ai commencé dans les années 1970, comme plusieurs femmes en animation, j'étais attirée par le travail indépendant et je voulais travailler à partir des techniques non traditionnelles⁸.

TÉMOIGNAGE SUR LES FEMMES EN ANIMATION

Dans le domaine où je travaille, l'animation indépendante et la réalisation à l'ONE, je ne vois pas de déséquilibre du tout [entre hommes et femmes réalisateurs]. Mais en publicité, longs métrages et production TV, il y a vraiment moins de femmes, je ne sais pas pourquoi. (Entrevue originale réalisée le 15 février 2013.)

-
8. I had planned on being a painter or illustrator. In my first year of art school, at the Montreal Museum of Fine Arts, we were all required to study animation, which was not my interest. [...] I soon discovered I could incorporate any of my interests in animation: drawing and painting, music, acting and dance, humor and storytelling. I was lucky enough to live in the same city as the NFB, and I got my start directing films when I was only 18 years old. When I started in the 70s, like a lot of women in animation, I gravitated toward working independently, and wanted to work with non-traditional techniques. In the areas in which I work, independent animation and as director at the NBE, I see no imbalance at all. But in advertising and features and TV production, there are a lot fewer women, though I don't know why.

JANET L. HETHERINGTON (1955-)



Janet L. Hetherington

Janet L. Hetherington est l'une des rares femmes à s'être fait un nom dans le monde des comics, de sa griffe inspirée des classiques revisités avec un ton comique.

Elle est née à Toronto et elle a grandi à Wallaceburg en Ontario. À l'adolescence, elle publie des comics, telles *Sweet Caroline* dans son journal scolaire de l'école Grapevine. Elle étudie le journalisme à l'Université Carleton à Ottawa. Déjà passionnée de science-fiction, elle collabore à Ottawa à l'organisation des conventions Maplecon en BD et science-fiction. Elle écrit de nombreux reportages sur les comics pour la revue *Amazing Heroes* publiée par Fantagraphics.

Après avoir occupé divers postes, elle fonde en 1994 le studio Hetherington/Sutton à Ottawa en compagnie de Ronn Sutton. Le couple crée un strip, *Jannie Weezie*, brièvement paru dans le quotidien *Ottawa Citizen*. En 1995, Hetherington collabore avec Sutton à la production de la série de Postes Canada reproduisant les super-héros canadiens tels *Superman*, *Captain Canuck*, *Nelvana*, *Johnny Canuck* et *Fleur de Lys*. L'équipe participe aussi au projet des Millenium Comics, pour lesquels elle crée le personnage de vampire *Spinnerette*. En 1997, Hetherington fait paraître *Eternal Romance* sous l'étiquette Best Destiny. Son style résolument super-héros frappe par sa tendance d'humour baroque, comme si elle se moquait à mesure de son discours.

En 2000, elle commence à scénariser *Elvira: Mistress of the Dark*, des Claypool Comics, ce qu'elle poursuivra pendant six ans. En 2006, l'artiste écrit une « romance comics novella » pour Arrow, *Dangerous Seductions*. Puis, en 2008, elle obtient un franc succès avec *Monster Love* pour les Platinum Studios. Polyvalente, elle compose une pièce de théâtre, *Witchblade*, très remarquée. En 2011, elle s'oriente vers l'horreur avec le scénario *The House on Arch Lane* produit par Stone Hope Entertainment (Allemagne).



Janet L. Hetherington, *Destine's Scream Date, Eternal Romance*, 4, p. 4, *Best Destiny*, 1998, et *Eternally Yours: Illustrated Stories of Eternal Romance*, 2000

© Janet L. Hetherington 1998

Plusieurs prix, dont le Canada's Aurora Award en 1999.

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION

Pendant des années, mes dessins de femmes ressemblaient à des hommes avec des cheveux longs et des seins⁹. (Propos recueillis le 14 septembre 2001, Ottawa Horror.com, site consulté en février 2013.)

9. For years, my drawings of women use to look like men with long hair and boobs basically.

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS

Je dis souvent que j'ai commencé à lire des comics à cause de Wonder Woman [...]. Je mourais d'envie de me l'acheter mais mon père ne voulait pas que j'achète et que je lise des comic books. Quand j'ai grandi, je n'ai jamais pensé que je pourrais poursuivre une carrière de cartooniste. Tous les noms sur les couvertures de comic books – même les comics romantiques – étaient des noms d'hommes. Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'au moment où j'ai embarqué dans la création avec l'artiste Ronn Sutton que j'ai commencé à penser sérieusement à devenir une artiste professionnelle en comics. Ronn était déjà reconnu dans l'industrie des comics, ayant travaillé à New York et Toronto.

TÉMOIGNAGE SUR LA PLACE DES FEMMES EN BD

Jetez un regard sur la liste d'invités de toutes les congrès de comic books et vous allez voir qu'il y a plus d'hommes que de femmes sur le tableau (sauf si elles sont des vedettes de cinéma). [...] Je crois qu'il y a en fait bon nombre de talentueuses et habiles dessinatrices cartoonistes, mais qu'elles font très peu leur promotion.

Les femmes cartoonistes ont encore besoin de prendre en main leurs propres carrières et de faire la promotion de leur œuvre. Avec des sites Web personnels, des blogs, Facebook, LinkedIn, Twitter et les médias sociaux disponibles, les femmes ont plus de moyens que jamais pour y arriver¹⁰. (Entrevue originale réalisée le 26 février 2013.)

10. I often say that I started reading comics because of Wonder Woman. [...] I was dying to buy it, but my father didn't want me to buy or read comic books. [...] When I was growing up, I never thought of pursuing a professional career as a cartoonist. All the names on the comic book stories I read – even the romance comics – were men's names. It never occurred to me I could make a living doing that. [...] However, it was not until I became involved with artist Ronn Sutton that I began to consider being a professional comics creator. Ronn was already established in the comics industry, having worked in New York and Toronto.

Take a look at the guest list for any comic book convention and you will see more male guest names than female guest names on the roster (unless they are movie stars). [...] I believe there are in fact a number of very talented and skilled women working as cartoonists, but generally do a poor job of promoting that fact.

Still, women cartoonists need to take charge of their own careers and promote themselves and their work. With personal websites, blogs, Facebook, LinkedIn, Twitter and all the social media tools now available, women have more ways than ever to do this.

WENDY TILBY (1960-) ET AMANDA FORBIS (1963-)



Wendy Tilby et Amanda Forbis

Wendy Tilby et Amanda Forbis sont deux réalisatrices de films d'animation qui travaillent en duo avec une touche particulière, à la fois drôle et tendre.

Wendy Tilby est née en Alberta et elle a étudié les arts visuels et la littérature à l'Université de Victoria, en Colombie-Britannique, puis le cinéma d'animation à l'Emily Carr Institute of Art and Design. Son film de fin d'études, *Tables of Content* est déjà remarqué et elle se joint au Studio A de l'ONF dès 1987. En 1991, elle réalise son premier film d'animation à l'ONF, *Strings / Cordes*, une ode délicate peinte sur verre, où la trame sonore envoûtante crée le lien entre deux personnes âgées, voisines, qui vont se rencontrer dans des circonstances à la fois terre à terre et lyriques.

Amanda Forbis est née à Bow River en Alberta. Elle est diplômée de l'Université de Lethbridge et a étudié l'animation au même institut que Tilby. C'est là qu'elles font connaissance. En 1995, elle signe son premier film à l'ONF: *The Reluctant Deckhand* (Le matelot réticent).

En 1999, leur film *When the day breaks* (Quand le jour tombe) a une image finement texturée grâce à une technique nouvelle: des acteurs sont filmés puis on transforme l'image avec des photocopies retouchées à la peinture pour donner naissance à des créatures anthropomorphiques insolites pleines de tendresse. En 2011, le duo produit cette fois une animation à la gouache, *Wild Life / Une vie sauvage* où un jeune arrive dans l'Ouest canadien dans les années 1920. Leurs films touchent par leur mélange unique de poésie, de subtilité dans les sentiments et de comique.

Prix: Tilby, *Strings / Cordes*: 12 prix dont une nomination aux Oscars en 1993 et Génie du meilleur court métrage d'animation de Toronto en 1992;

Tilby et Forbis: *When the day breaks*: 33 prix, dont la Palme d'or du court métrage à Cannes en 1999 et le Grand Prix du court métrage d'Annecy en 1999. *Wild Life*: trois prix et une nomination aux Oscars en 2012.



Wendy Tilby et Amanda Forbis, *When the day breaks*, ONF, 1999

© ONF 1999

KATE BEATON (1983-)



Kate Beaton

Kate Beaton est née en Nouvelle-Écosse, à Mabou au Cap-Breton. Elle est diplômée en anthropologie et en histoire de l'Université Mount Allison du Nouveau-Brunswick. Elle commence à publier ses dessins dans le journal universitaire *The Argosy*.

C'est en 2007 qu'elle commence à placer ses dessins sur son site katebeaton.com, composé essentiellement de deux genres de blagues: de courtes BD tracées hâtivement à partir de person-

nages historiques et son propre journal. En 2008, le site prend le nom de *Hark! A Vagrant* (Ouache, un clochard!), titre qu'elle avoue elle-même avoir choisi par un total hasard, parce qu'il fallait un titre (en entrevue en 2011). Elle s'autopublie en un premier recueil de ses strips historiques *Never Learn Anything About History* en 2009 et obtient un succès immédiat qui dépasse les frontières du Canada. Ses scènes parodiques des grands hommes historiques hésitant, baragouinant, se comportant comme des pleutres provoquent une admiration immédiate, le contraste entre le respect traditionnel de l'histoire avec un grand H et les transgressions de Beaton suscitant inmanquablement le rire. Par exemple, elle montre Napoléon piquer une crise de colère en se barbouillant avec des biscuits comme un garçonnet! Rapidement, elle est en nomination et gagne de nombreux prix. Elle est amenée à publier dans le *New Yorker* et *Walrus*. Elle participe également à plusieurs collectifs, dont *Strange Tales Anthology* de Marvel Comics où elle revisite certains super-héros et héroïnes avec toujours son sens aigu de l'ironie et sa ligne brouillonne. En 2011, l'éditeur Drawn & Quarterly publie un album avec une sélection de ses strips historiques *Hark! A Vagrant*.

Son site est en fait son espace de création et il est intéressant de noter que ses strips y sont classés par genre et accessibles individuellement en version papier, ce qui est une façon astucieuse d'atteindre un public avide de cette nouvelle sorte d'humour saugrenu. Par-delà les strips historiques, on retrouve les strips historiques littéraires, absurdes (*historyfastcomics*, *historynonsense*), dont le fameux Napoléon aux biscuits, les super-héros, les dessins pour ados et ainsi de suite. Son imagination saute de Jane Austen à Fitzgerald, de Diefenbaker à James Joyce, bref un mélange constant de dialogues légers sur des thèmes réputés lourds. Pourtant, derrière son apparente désinvolture se cache une solide connaissance historique due surtout à ses études, rendant son discours à la fois fascinant et étonnant.



Kate Beaton, *Strong female characters*, 2011

© Kate Beaton 2011

TÉMOIGNAGE SUR SES PERSONNAGES FÉMININS

K.B. Pourquoi quelqu'un devrait-il se soucier du fait que je suis une femme?

Q. Est-ce possible que l'une des raisons pour lesquelles on remet toujours ça sur la table soit simplement parce que cela exprime une réalité que beaucoup de gens ont expérimentée? K.B. Oui, mais je n'aime pas être la tête d'affiche pour cela. Beaucoup de gens en font l'expérience, et plusieurs ne disent rien, parce que c'est un fardeau, man. C'est un fardeau de toujours devoir revenir sur ça. J'ai fait une foule d'entrevues pour ce livre et la «représentation de la femme» revient chaque fois. [...]

Q. Le comics «Strong Female Characters» que tu as fait avec des amies récemment parodie directement cette sorte de sexisme épuisant dans les comics et les films qui est redevenu à la mode depuis peu. K.B. Oh tellement. [...] Nous avons choisi chacune un personnage, Meredith Gran, Carly Monaco et moi, et nous avons essayé de nous surpasser les unes les autres en faisant la chose la plus horrible!¹¹ (Entrevue avec Tasha Robinson le 14 octobre 2011 pour avclub.com/articles/katebeaton, site visité en janvier 2013.)

11. Why would anyone care-that I'm a woman-? [...]

Q. Isn't it possible that one of the reasons it gets brought up all the time is that it simply, directly expresses something that many people have experienced? K.B. Yes, but I dislike being the poster child for that. A lot of people experience it, and a lot of people don't say anything, because it's a hassle, man. It's a hassle to always have it brought up. I've done a lot of interviews for this book, and «representations of females» comes up in very single one of them [...].

PORTRAITS DES QUÉBÉCOISES

FRANCINE DESBIENS (1938-)



Francine Desbiens

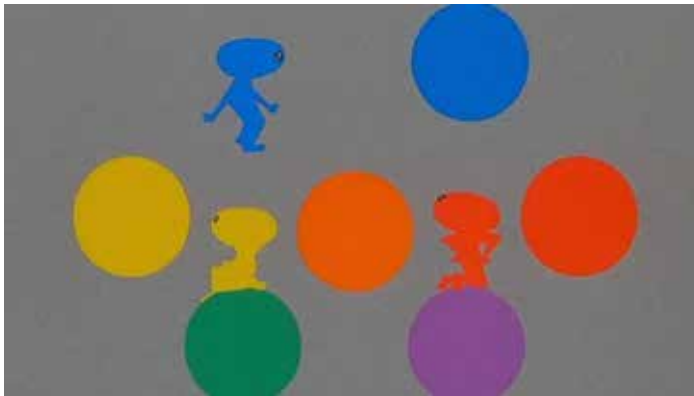
Francine Desbiens fait partie de la première génération de femmes réalisatrices de films d'animation de l'ONF.

Francine Desbiens est née à Montréal et elle a étudié à l'Institut des arts appliqués de Montréal, puis a été engagée à l'ONF en 1965. Son premier film en tant que coréalisatrice est *Le corbeau et le renard* (1969), en compagnie de Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé. Du plus haut comique, cette animation en papiers découpés revisite la célèbre fable avec une trame sonore retentissante de calembours et un fort accent québécois, au service d'une farce loufoque et déjantée. Elle signe seule *Les bibites de Chromagnon* (1971), des variations saccadées sur la gamme chromatique, d'où le jeu de mots, en animation traditionnelle avec cellulose. En 1972, elle accompagne Bratislav Pojar dans la réalisation de *E* où ils approfondissent la technique d'éléments multiples interchangeables, décidément adaptée au tressautement et à l'effet mécanique recherché dans cette satire de la tyrannie. Elle revient à la charge dans la réalisation en équipe avec *Du coq à l'âne* (1973) avec Pierre Hébert et Suzanne Gervais, toujours aussi cocasse tant dans le propos que dans le rythme sautillant.

Q. The Strong Female Character comics you did with some friends recently, they directly parody a certain kind of wearing sexism in comics and film that's been in the news again lately.

K.B. Oh, very much so [...]. We each made a character, Meredith Gran, Carly Monardo and myself, and we tried to outdo each other in making it the most terrible thing!

Après un séjour dans la production, elle revient à la réalisation avec son œuvre la plus intérieure, *Ah! vous dirais-je maman* (1985), un montage sans paroles de photographies personnelles et d'images d'objets sur diverses versions de la célèbre chanson enfantine. Desbiens entre ici dans le domaine de plus en plus exploré par le cinéma d'animation artisanal, l'expression intimiste. Elle réalise par la suite deux films de la série destinée aux enfants Droits au cœur, *Voir le monde* (1992), qui présente de façon claire les enjeux contemporains, et *Le tournoi* (1994), sur la nécessité de comprendre les différences entre chacun et la tolérance, tous deux en animation de papiers découpés. Enfin, pour sa dernière œuvre, *Mon enfant, ma terre* (1998), elle opte pour les nouvelles technologies dans lesquelles l'ONF fait figure de pionnier, et elle les met au service de ce cri du cœur contre les mines anti-personnel.



Francine Desbiens, *Les bibittes de Chromagnon*, ONF, 1971

© ONF 1971

TÉMOIGNAGE SUR LA CRÉATION

Q. Quelle est la tendance actuelle en animation ? F.D. Elle est au réalisme. J'ai d'ailleurs été surprise d'entendre beaucoup parler de réalisme récemment parce que, pour moi, l'animation est au cinéma de prises de vues réelles ce que la poésie est au roman. C'est-à-dire qu'elle permet, en peu de temps, par des détours, de dire des choses lourdes de sens. Prôner le réalisme à tout prix équivaut en quelque sorte à nier la spécificité de l'animation. (Propos tirés de « Entretiens avec Francine Desbiens », avec Marcel Jean, *24 images*, n° 43, 1989, p. 31.)

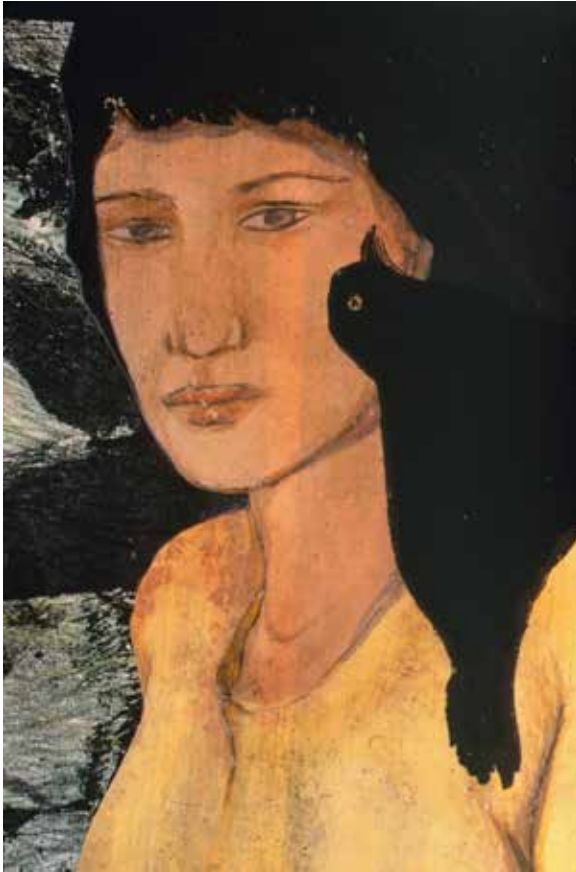
SUZANNE GERVAIS

Suzanne Gervais est une réalisatrice qui explore les techniques artistiques les plus imaginatives pour une parole intimiste pleine de sensibilité.

Elle est née à Montréal. Après ses études à l'École des beaux-arts de Montréal, elle s'intéresse plus particulièrement au dessin et se tourne spontanément vers le cinéma d'animation. Elle arrive à l'Office national du film du Canada et sa première réalisation est un court métrage d'animation de dessin à la ligne qui s'intitule *Cycle* (1971). Immédiatement, la douceur de son trait impressionne, ainsi que la clarté de son discours, ici le dialogue entre l'humain et l'univers. En 1973, elle collabore à une œuvre d'équipe, animation de papiers découpés cocasse et surprenante avec Francine Desbiens et Pierre Hébert, *Du coq à l'âne*.

En 1974, elle poursuit son exploration des médiums en animant de la peinture, cette fois dans une œuvre subtile, *Climats / Climates* (ONF, 1975) sur les relations hommes-femmes. Le dessin animé *La plage* (1978) est un conte tendre autour d'un mystère. Dessin et papier découpé seront les techniques des trois films suivants. *Trève / Still Point* (ONF, 1983) explore par des impressions visuelles les émotions d'un être en introspection à propos de sa vie. *L'atelier / The Studio* en 1988 est une œuvre à fleur de peau où l'auteure explore les liens sensibles qui se tissent entre l'artiste et son modèle. Ici, toutefois, les rapports sont inversés par rapport à la norme: c'est une femme artiste face à un homme qui pose. À partir d'un tableau de Van Gogh, elle élabore *Iris* en 1991.

En 1993, elle signe *L'attente / Expectations*, sur les pensées d'une femme enceinte dans les derniers moments avant la naissance de son enfant. Enfin, dans *Le seuil / The Threshold* en 1998, Gervais use de son trait pour évoquer le moment émotif où un jeune coupe définitivement son cordon en quittant le foyer familial. En 1998, l'ONF produit un documentaire long métrage comprenant des œuvres et des entrevues avec l'artiste, *L'œuvre de Suzanne Gervais*. Suzanne Gervais s'adonne depuis ce temps à la peinture.



Gervais, *L'attente*, ONF, 1993

© ONF 1993

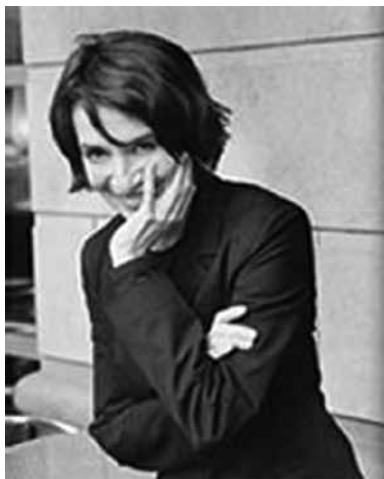
TÉMOIGNAGE SUR SON ART

Pour moi, il n'y a pas d'affirmation à faire à propos de quoi que ce soit. Je n'ai pas de grand message à transmettre. Je m'interroge et les points d'interrogation restent dans mes films. Je tiens à ce que mon cinéma n'impose pas une vision des choses mais propose plutôt une suite d'impressions très personnelles. [...] Quand je vais dans un festival d'animation, je me sens très seule. Ici, à l'ONF, ce n'est pas le cas. Certaines autres femmes cinéastes – Michèle Cournoyer, Francine Desbiens – sont assez proches de moi. (Propos tirés de « Entretiens avec Suzanne Gervais » par Marcel Jean, *24 images*, n° 70, 1993-1994, p. 59-60.)

MICHÈLE COURNOYER (1943-)

Michèle Cournoyer

Photographie : Daniel Cournoyer



Michèle Cournoyer est née à Sorel, près de Montréal. Elle est diplômée de l'École des beaux-arts de Montréal. De 1968 à 1971, elle travaille à Londres en design graphique et en lithographie. En 1975, elle suit un cours en cinéma d'animation à l'Institut Statale d'Urbino en Italie. Puis, elle travaille pour le cinéma dans divers métiers qui la mettent en contact avec le nouveau cinéma québécois des années 1970. Elle entreprend sa propre carrière de réalisatrice en signant de nombreux petits films expérimentaux où elle se familiarise avec la liberté d'expression qui sera sienne tout au long de sa carrière: *L'homme et l'enfant* (1969), *Alfredo* (1971), *Spaghattata* (1976), *Toccata* (1977), *Old Orchard Beach* (1981), *Dolorosa* (1988). Elle commence à l'ONF en cinéma d'animation avec *La basse-cour / A Feather Tale* (1992), après y avoir gagné le concours « Cinéaste recherché » en 1989. Elle y bâtit un langage fort, sans paroles où les bruitages font figure de mots et où les lignes se répondent par des métamorphoses troublantes, ici: femme-poule, cour-basse-cour.

Dans *Une artiste / An Artist* (1994), qu'elle produit entièrement à l'aide de nouveaux outils numériques, dont une tablette graphique, elle rend un hommage aux enfants artistes, méconnus ou non. Elle revient au dessin à l'encre de Chine sur papier et elle renoue avec ses successions étourdissantes de métamorphoses pour *Le chapeau / The Hat* (1999), un plaidoyer émouvant contre l'inceste, d'une forme à l'autre, de la petite fille au chapeau, du sexe féminin à celui de l'homme, comme un cri de douleur. C'est avec de la peinture sur papier et son trait tremblé dont elle use avec brio pour *Accordéon / Accordion* (2004) qu'elle dénonce la déshumanisation des rapports sociaux et sexuels: boîtes, papiers, plis et fils s'entrechoquent jusqu'à l'absurde. Pour *Robe de guerre / Robes of War* (2008), toujours à l'aide de formes noires qui se transforment progressivement, Cournoyer peint un étonnant ballet où les mains et les doigts des femmes voilées se mutent en guerriers.

22 prix, dont la Palme d'or du court métrage
à Cannes en 1999 pour *Le Chapeau*.



Michèle Cournoyer, *Robe de guerre*, ONF, 2008

© ONF 2008

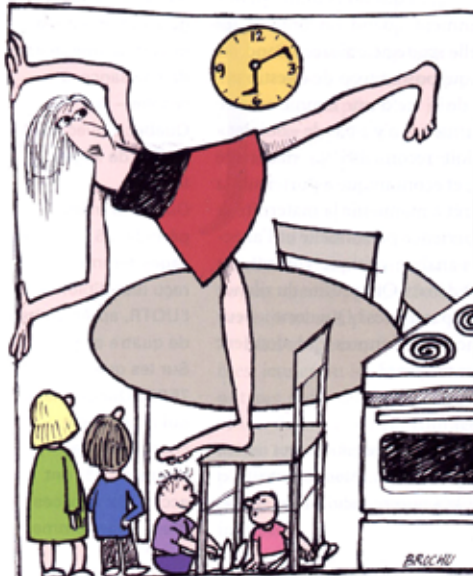
TÉMOIGNAGE SUR SA DÉMARCHE ARTISTIQUE

Q. On peut donc trouver des éléments autobiographiques dans *Une artiste*? M.C. Il y en a dans tout ce que je fais. C'est plus fort que moi, je ne peux pas m'en empêcher [...]. Vous savez, être cinéaste d'animation permet de régler des choses en soi. Le processus est tellement long et solitaire. [...] Nous creusons donc dans notre âme un peu plus chaque jour, de sorte que nous finissons inévitablement par nous confronter nous-mêmes. (Propos tirés de « Entretien avec Michèle Cournoyer ; la douleur en soi » par Marco de Blois, *24 images*, n° 76, 1995, p. 47-48.)

ANDRÉE BROCHU (1948-)

Andrée Brochu est l'une des premières Québécoises dessinatrices d'humour et elle se démarque rapidement par une plume alerte et un fort discours féministe.

Après des études en sociologie et en arts visuels, elle débute comme graphiste pour un poste de télévision publique, Télé-Québec. En 1979, sa collègue Ariane Émond l'invite à collaborer à la réunion de fondation d'une nouvelle revue féministe *La Vie en rose* (1980-1987). Brochu en réalise la page couverture, le graphisme et fait partie de l'équipe régulière avec des dessins d'humour. Elle publie également des dessins d'humour à partir de 1979 dans divers magazines grand public, tels *Châtelaine*, *La Gazette des femmes*, la revue d'humour *Croc*, le journal culturel gratuit *Voir*. Dans les années 1980, elle est reconnue comme l'une des dessinatrices les plus marquantes de son époque. Finalement, elle se tourne vers l'enseignement pour gagner sa vie et continue à publier des dessins épisodiquement. De 1988 à 2008, elle est donc professeur en communication graphique au cégep d'Ach加斯ic de Montréal. Elle a illustré en entier le spécial 20^e anniversaire de *La Vie en rose* en 2005 et le spécial « Humour québécois » de la revue *Humoresques* en 2007.



Andrée Brochu, *Du haut de mes quatre enfants*, *La vie en rose*, 2005

TÉMOIGNAGE SUR LE STATUT DE FEMME DESSINATRICE D'HUMOUR

[Après *Châtelaine*, elle va offrir ses dessins à *Croc*] Je ne me sentais pas à l'aise dans ce « boy's club », face à des rédactions d'hommes, comme à *Croc*, car je sentais que l'humour n'appartenait pas aux femmes dans ce contexte. Mon style s'en ressentait, mes idées aussi : je ne me trouvais plus drôle!

J'ai toujours senti une différence parce que j'étais une femme. Je me sentais comme un chien dans un jeu de quilles. J'avais l'impression qu'on pensait que dessiner pour moi était un loisir : on discutait toujours les tarifs que je demandais en me disant que publier allait me faire connaître...

Au départ, je me sentais extrêmement passionnée par le dessin d'humour, je me sentais « appelée », mes idoles étaient Sempé et Topor. Si j'avais été un homme, j'ai l'impression que j'aurais été portée un peu plus à réaliser ma passion. (Entrevue originale réalisée le 26 septembre 2008.)

LINE ARSENAULT (1959-)



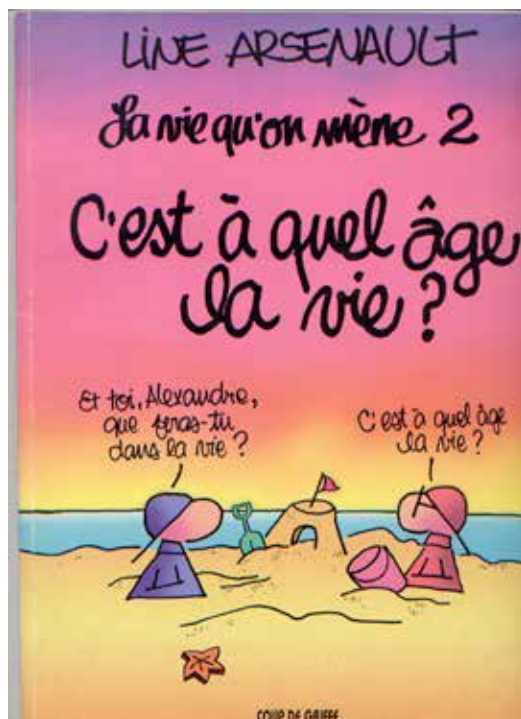
Line Arsenault

Line Arsenault est l'une des rares femmes au Québec à avoir acquis la notoriété grâce à une série BD dont elle a publié huit albums et des strips dans des quotidiens et des grands magazines.

Line Arsenault est née à Matane. Dessinatrice précoce, elle commence à publier dès 15 ans des chroniques humoristiques et des BD dans *La Voix gaspésienne* (1974-1983), un hebdomadaire régional. C'est en 1985 qu'elle se fait véritablement connaître avec sa série culte appelée *La vie qu'on mène*. Au début des années 1990, elle connaît un grand succès avec sa série sur T-shirt : *Les Mecs*. Parue épisodiquement en strips dans les quotidiens *Le Soleil* (1985-1986, 2002-2004), *Le Devoir* (1996-1997), dans la revue *L'Actualité* (1992-1994) et le magazine d'humour *Safarir* (1994), sa série met en scène des petits pompiers, et des petits garçons, bonhommes statiques aux lignes rugueuses dont le comique réside avant tout dans les dialogues,

constats blasés sur la société actuelle. Ses illustrations apparaissent régulièrement dans diverses publications, toujours marquées par son style dépouillé, minimaliste. Ses cinq premiers albums de la série *La vie qu'on mène* de 1995 à 2002 sont publiés chez Mille-Îles tandis que les trois suivants entre 2005 et 2009 sont à compte d'auteur. Entre 1996 et 2002, elle collabore également aux scénarios comiques de la série culte de Radio-Canada *Un gars et une fille*.

La caractéristique principale des créatures d'Arsenault est leur plastique géométrique: vêtues d'une tunique triangulaire leur donnant une allure androgyne, elles sont affublées d'un immense nez sans yeux ni bouche comme visage et d'une casquette à l'envers, même dans le bain! Ses personnages uniquement masculins devisent immobiles dans des décors simplissimes et leurs maximes lapidaires retentissent comme en écho dans son univers déshumanisé, tels des philosophes perdus sur une autre planète. Le contraste entre l'aspect mécanique de ces humains et la sensibilité de leurs propos crée un effet comique assuré.



Line Arsenault, page couverture de
C'est à quel âge la vie? La vie qu'on mène 2, 1996

© Line Arsenault 1996

TÉMOIGNAGE SUR LES PERSONNAGES FÉMININS

[À la question de savoir pourquoi ses personnages ne sont que des hommes]

On entend parler les femmes dans mes BD, mais je trouve ça plus amusant de ne jamais les voir. Dessiner une bonne femme, ça ne m'intéresse pas. Je n'ai même pas envie de l'imaginer. Mais notez que, dans *Le Soleil*, il y a Vanessa, mon poisson, qui est une présence féminine. Une femme, je ne saurais pas comment la dessiner, je n'ai pas envie d'explorer si loin... (Entrevue réalisée le 17 juillet 2003 par le journal *Voir Montréal*, voir.ca/livres, site visité en janvier 2013.)

TÉMOIGNAGE SUR LES CONTACTS AVEC LES RÉDACTIONS

Je ne sais pas si c'est plus difficile pour une femme que pour un homme. Je n'ai pas de comparatif clair, car je travaille chez moi, seule. Cela dépend de la personnalité sans doute. Mais les profils artistiques n'ont pas souvent une personnalité de vendeur... alors c'est difficile. D'autant plus qu'il faut jouer ce rôle soi-même, ce qui n'est pas normal ni confortable. [...] Je vois cela comme grimper un mur d'escalade : on s'accroche sur un appui, une roche, et l'autre côté lâche. Un bon contrat, et l'autre se termine. Sans raison, jamais. (Entrevue originale réalisée le 7 février 2013.)

OBOM (DIANE OBOMSAWIN) (1959-)



Obom(Diane Obomsawin)

Photographie : Rehab Nazal

Artiste multidisciplinaire au trait incisif, Diane Obomsawin est une cartooniste et une animatrice qui explore actuellement l'animation Web à partir de ses BD.

Obom, d'origine amérindienne, est née à Montréal, puis rapidement elle part vivre en France. Comme elle le raconte elle-même dans son dessin animé autobiographique *Ici par ici* (ONE,

2007), elle est ballottée entre le Québec et la France durant toute son enfance et son adolescence par des parents en plein divorce, et elle en conserve un mélange d'humour et de révolte qui sera sa marque de commerce. Autodidacte, elle dessine depuis l'âge de 11 ans. Elle commence à publier régulièrement des dessins humoristiques à partir de 23 ans tout en pratiquant parfois le métier de graphiste, dans divers magazines et journaux, dont *Châtelaine*, *L'Actualité*, *Saturday Night*, *La Presse* et *Le Devoir*. Mais c'est avec le magazine féministe *La Vie en rose* qu'elle se fait remarquer par son style primitif et son humour à la fois caustique et tout en nuances.

En 1994, elle se tourne vers le dessin animé et suit un cours de trois ans à l'Université Concordia. Elle réalise plusieurs courts films indépendants dont plusieurs sont primés dans les années 1990. Depuis 2000, elle a réalisé plusieurs courts films d'animation en 2D à l'ONF: *The Worm* (2000), *The coat* (2000), *Distances / Elbow room* (2002), *Ici par ici* (2007), *Vistas / Marche dans la forêt* (2009).

En bande dessinée, après avoir fréquenté l'underground comme avec «Les aventures de Rosebif» dans le magazine *Iceberg* en 1994, elle publie *Plus tard* (1997), *L'enfance du Cyclope* (2002) et enfin le très remarqué *Kaspar* en 2007, traduit en anglais en 2008 à partir de la vie de Kaspar Hauser, «orphelin de l'Europe». La troublante histoire de cet individu isolé dans une cage pendant ses seize premières années et qui meurt dans des conditions sordides cinq ans plus tard est ici narrée d'un trait naïf qui contraste avec la gravité du propos. Un film d'animation sur le même thème est également réalisé à l'ONF en 2012. Rare honneur pour une artiste du cinéma d'animation, elle est invitée par le Symposium international d'art de Baie-Saint-Paul à l'été 2011 pour créer en public une œuvre d'animation à partir de ses BD, sur un blog accessible au public. Ses plus récentes BD sont de plus en plus déjantées, *Pink Mini Drink* (2010) et *À chier* (2011), une satire irrévérencieuse du comic *Archie*. En février 2014, elle livre une série d'historiettes sur le coming out et l'éveil des amours lesbiens chez de très jeunes filles dans *On loving women* chez D&Q.



© Diane Obomsawin 2007

Obom, *Kaspar*, 2007

TÉMOIGNAGE SUR LA DIFFÉRENCE D'ÊTRE UNE FEMME ARTISTE

Oui, je l'ai sentie parce que j'ai souvent été la seule fille de ma gang. Dans les milieux artistiques, entre autres, ce sont encore les hommes qui prennent presque toute la place. Comme tu as pu le constater, les femmes bédéistes sont peu nombreuses et, dans les festivals de films d'animation, c'est encore très «testostérone». C'est un état d'esprit masculin qui domine. Je pense que les femmes sont encore majoritaires avec les jobs plattes [en animation].

TÉMOIGNAGE SUR SON STYLE FACE AU MARCHÉ COMMERCIAL

Dans la vingtaine, je suis allée montrer mon dossier à des agences de publicité pour éventuellement avoir une sécurité financière et du travail et je me suis entendue dire que j'étais trop orientée, avec un style particulier et trop prononcé pour m'adapter au travail d'une agence. J'ai donc pris le parti d'être libre et pauvre. J'ai toujours eu très peu de biens matériels et des loyers pas chers pour pouvoir garder cette liberté. (Entrevue originale réalisée le 22 décembre 2008.)

JULIE DOUCET (1965-)

Julie Doucet



Dessinatrice underground, Julie Doucet est la seule femme cartooniste québécoise qui a acquis une réputation internationale.

Elle est née à Saint-Lambert, dans la région de Montréal. Elle étudie les arts plastiques au cégep du Vieux Montréal et à l'Université du Québec à Montréal où elle se spécialise dans les arts de l'impression. Elle s'adonne dès la vingtaine à la bande dessinée de fanzines. De 1988 à 1990, elle publie à compte d'auteur une série de fanzines au titre évocateur de *Dirty Plotte* (14 numéros), qui indique d'emblée le ton provocateur de Doucet. Ses cases explosent littéralement sous un déluge de lignes triturées où des êtres sanguinolents crient et éructent à qui mieux mieux. Elle voit ses œuvres reprises dans le fanzine des femmes cartoonistes de la côte ouest américaine, *Wimmen's Comix* et dans la revue *Weirdo* de Robert Crumb, père de l'underground américain.

Une particularité de Doucet est cette appartenance au monde underground anglophone qu'elle a dès le départ revendiquée alors qu'elle est francophone d'origine. Son choix d'écrire ses dialogues en anglais, ce qui donne une sorte d'accent français à ses textes, s'est accompagné d'une double allégeance qu'elle a elle-même entretenue entre les deux mondes des comics d'alternatifs américains et français! L'éditeur d'avant-garde montréalais Chris Oliveros reprend *Dirty Plotte* sous forme de comic book de 1991 à 1993 sous divers titres, dont *Lève ta jambe, mon poisson est mort* (1993) chez Drawn & Quarterly. *My Most Secret Desire* (D&Q, 1995) rassemble des séries de courtes histoires tout aussi délirantes. C'est alors que Doucet voit sa célébrité traverser les frontières américaines. Elle part pour un périple de sept ans qui la conduit d'abord aux États-Unis puis en Europe. Elle en tire *My New York Diary / Chroniques de New York* (1999, 2003). L'éditeur européen L'Association publie *Ciboire de criss* (1996) et *Changements d'adresse* (1998). Elle poursuit de plus en plus vers une voie autobiographique avec *L'affaire madame Paul* (2000), des chroniques loufoques. Une quinzaine d'albums paraissent dans les deux langues durant ces années prolifiques. Elle est sélectionnée comme l'une des plus grandes artistes de la bande dessinée contemporaine par le *Beaux-Arts Magazine* de 2003.

Depuis 2000, elle s'adonne davantage à la gravure sur bois, à la linogravure et à la sérigraphie, et participe à des œuvres collectives et à des livres d'artistes. Par sa présence dans de grandes expositions muséales, elle fait le pont entre les arts nobles et populaires dans ses montages à la fois parodiques et poétiques. Ses dernières œuvres comme *Melek* avec Benoît Chaput (2002), *Je suis un K* (2006), *À l'école de l'amour* (2008) et *Der Stein*, son fanzine en allemand qui en est à son huitième numéro, témoignent de sa recherche continuelle vers des nouveaux langages mariant cette fois collages et gravures originales, quittant les paroxysmes de la violence de sa jeunesse pour une voie désormais plus lyrique. En 2013, L'Oie de Cravan réédite quelques-uns de ses classiques, *Fantastic Plotte*.



Doucet, *Dirty Plotte*, 1988

© Julie Doucet 1988

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS

Quand j'ai commencé à dessiner des BD, je n'étais pas en train d'entreprendre une carrière. Je ne m'attendais pas à être publiée : une telle chose semblait impossible. On était dans les années 1980, il n'y avait pas vraiment de futur, donc autant faire ce qu'on aimait ! Ce qui pour moi voulait dire de dessiner des histoires stupides. Sans aucune censure, la liberté totale. Je connaissais des gars qui faisaient des fanzines. Je les ai rejoints, mais j'ai commencé à être frustrée parce qu'ils étaient trop lents, paresseux. Alors, j'ai décidé de créer les miens. C'était chez moi, mon espace¹².

12. When I first started to draw comics I wasn't starting a career. I didn't even expect to ever be published : such a thing seemed to be impossible. It was in the 80's, there really was no

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME BÉDÉISTE

Q. Est-ce que le monde de la BD était avide de t'accepter quand tu as commencé? L.D. Avide? Non, 99% des dessinateurs de BD étaient des hommes à cette époque-là. Aucun n'était intéressé à lire une fille bédéiste. Je me sentais comme une fille allant construire des maisons avec des charpentiers. Ils étaient gentils. J'étais comme une curiosité, une si jolie fille dessinant des BD si sales. J'ai immédiatement suscité le respect, en tous cas¹³. (« Interview with Julie Doucet », entrevue réalisée le 8 avril 2010 par Ladygunn, site ladygoon.com, visité en janvier 2013.)

MARTINE CHARTRAND (1962-)



Martine Chartrand à sa table d'animation à l'ONF en 2012

Photographie : Caroline Hayeur

Martine Chartrand est née à Montréal et elle étudie les beaux-arts à l'Université Concordia, où elle touche au cinéma d'animation. Durant les années 1980, elle s'initie au cinéma d'animation en travaillant pour divers studios montréalais, chez Ciné-Groupe, chez Bleu réflexe et chez Ciné-Clic.

Elle entre à l'ONF comme coloriste en 1990. Dès 1992, elle est invitée à réaliser son premier court métrage: ce sera *T.V.Tango*. Elle est fascinée par la difficile technique de peinture sur verre, raison pour laquelle elle s'initie au russe, puis va passer trois mois en Russie dans l'atelier du maître Alexandre Petrov. De retour, elle commence en 1995 la longue

future at the time, so might as well do something you liked. Which was for me drawing silly stories. No censorship whatsoever, total freedom. I knew guys who were doing fanzines. I joined them, but eventually got frustrated with them because they were too lazy, too slow. So I decide to create my own. It was my home, my art space.

13. Q. Was the comic world eager to accept you when you first starting out? J.D. Eager, no. 99% of the cartoonists at the time was men. Not every one of them was interested in reading a girl comic. I felt like a girl going to work building houses with the carpenter guys. They were nice. I was some of a curiosity, such a sweet looking girl I was, and drawing such dirty comics. I immediately got respect anyway.

réalisation du moyen métrage *Âme noire / Black Soul* (2000) avec la technique d'animation de peinture sur verre. Elle y raconte à la manière d'une grand-mère haïtienne qui parle à son petit-fils l'histoire des Noirs au Québec. En une mélodie envoûtante, les textures manipulées directement sous la caméra se transforment en de lentes métamorphoses glissant du passé au présent, de l'esclavage à la liberté, rythmées par un pot-pourri de musiques typiques créoles et de jazz. En 2012, elle signe *MacPherson* (ONF), un court métrage cette fois, toujours en animation de peinture sur verre et toujours à partir de musique. Cette fois, Chartrand choisit de raconter l'histoire romancée d'un jeune ingénieur noir Frank Randolph MacPherson qui a vécu au Québec et qui s'est lié d'amitié avec le chansonnier québécois Félix Leclerc et sa famille dans les années 1930, lui inspirant la fameuse chanson qui porte son nom.

Une vingtaine de prix, dont l'Ours d'or du court métrage à Berlin en 2001 et le Jutra du meilleur film d'animation en 2002 pour *Âme noire*.



Martine Chartrand, *Âme noire*, ONF, 2000

© ONF 2000

TÉMOIGNAGE SUR LA CRÉATION

C'est mon professeur d'illustration, Jacques Palumbo, qui m'a fait prendre conscience de l'importance d'approfondir la connaissance de mes origines. [...] Il m'a enseigné le regard, les différents niveaux de lecture des mots, des images, la faculté de voir ce que l'on ne voit pas, d'exprimer par la ligne l'intérieur vers l'extérieur, les tissus de la nature humaine, les émotions et la discipline d'être en constant émerveillement.

TÉMOIGNAGE SUR LES LIENS AVEC LE PRODUCTEUR

Pour mon deuxième film, j'ai présenté à mon producteur, Yves Leduc, un scénario sur la violence faite aux femmes qui s'intitulait « La dernière fois ». Il m'a alors suggéré d'élaborer une histoire plus près de mon univers. Je lui ai proposé un film sur mon enfance [...]. Voyant l'importance de révéler et de faire partager les contributions historiques des Noirs dans notre société, je mis en veilleuse mon projet sur l'enfance et je soumis ma troisième idée de film, *Âme noire*. (Martine Chartrand, « Des racines et des films », *Cap-aux-Diamants: la revue d'histoire du Québec*, n° 79, 2004, p. 46-50.)

ZVIANE (SYLVIE-ANNE MÉNARD) (1983-)



Zviane, autoportrait

Zviane partage deux passions, la bande dessinée et la musique. Son blog fait une belle part à ces deux activités, blog qui participe autant à la renommée de cette jeune auteure que ses œuvres publiées sur papier.

Zviane, de son vrai nom Sylvie-Anne Ménard, est née à Longueuil, dans la banlieue de Montréal. Elle est diplômée en musique de l'Université de Montréal. Elle débute dans la bande dessinée en 2000 par diverses participa-

tions à des fanzines, *Vestibules*, *Cactus*. En 2004, elle démarre une production prolifique dans divers collectifs et mini *comix*. Son style enfantin et les formes courbes de ses mises en scène s'adaptent à merveille à la production rapide demandée par le Web, sur lequel elle s'installe très rapidement et de façon active. Puis, en 2006, elle se fait remarquer avec *Le point B*, son premier album de BD intimiste où elle marie ses deux centres d'intérêt puisqu'il y est question de deux musiciens. Zviane pousse l'audace jusqu'à inclure dans sa BD ses propres compositions insérées sous forme de partitions musicales. Pas moins de seize publications entre 2004 et 2009 donnent une idée du tonus de l'artiste. L'album *La plus jolie fin du monde* (2007) n'est qu'une étape dans la réalisation de cette œuvre fleuve qu'elle trace d'un trait rapide, presque à l'esquisse, et qu'elle poursuit sur son blog. Le «blog-feuilleton» *L'Ostie d'chat*, en collaboration avec Iris, est débuté en 2009 et donne lieu à un premier album en 2011, puis à deux tomes en 2012. Artiste prolifique, en plus de sa participation à de nombreux collectifs de BD, elle signe plus de 20 albums en moins de dix ans!

Avec *Apnée* (2010), Zviane entre de plain-pied dans la BD d'auteur. Roman graphique aux aplats noirs et blancs qui n'est pas sans évoquer les mangas, influence qu'elle confirme en entrevue, l'œuvre raconte l'histoire de Sophie qui tente de revenir à la vie normale après une sévère dépression. Les visages sans aucune expression, puisqu'ils sont dessinés sans traits, rendent l'atmosphère étouffante dans cette vision personnelle de la maladie mentale. Elle signe *Pain de viande avec dissonances* chez Pow Pow en 2011, recueil au titre étonnant de cinq courts récits absurdes, réalisés au cours d'évènements de BD. En 2013, elle revient avec *Les deuxièmes*, dans la veine intimiste qu'elle affectionne, et toujours une teinte manga.

Cinq prix, dont le grand prix de la Ville de Québec, Bédéis Causa, en 2011 pour *Apnée* et de nombreuses nominations.



Zviane, page couverture de *La plus jolie fin du monde*, 2007

© Zviane et Mécanique générale 2007

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION

J'ai appris à dessiner en copiant des Sailormoon (mangas) [...]. Ce qui me passionne dans la bande dessinée, c'est de trouver la bonne grammaire [...]. Il y a une question de rythme qui est proche de la musique que je retrouve dans la bédé, pas dans le roman. (Propos tirés de « Zviane : regard oblique et sourire en coin », par Alexandre Vigneault, *La Presse*, 23 décembre 2011.)

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME EN BD

Au Québec, pour moi, ça ne change strictement rien. En fait, je ne trouve pas qu'il y a si peu de femmes en bande dessinée [...]. Par contre, en France, la différence est plus flagrante, et le rapport hommes-femmes est particulier. Je ne crois pas que j'aurais eu autant de succès là-bas si j'avais été un gars. (Entrevue originale réalisée le 4 février 2013.)

Les Françaises, les Belges, les Suisses

Il convient à cette étape de notre promenade de comparer les différents parcours selon les pays pour voir combien les États-Unis se démarquent. Est-ce le fait d'une industrie forte qui se positionnait déjà au début du XX^e siècle comme un pays exportateur de première ligne pour les comics et les cartoons dans le monde entier? Faut-il associer cette production abondante à une grande liberté de pensée issue à la fois de leur tradition et des vagues successives d'immigration apportant les idées les plus novatrices en matière de pensée féministe? Tout compte fait, ce sont les États-Unis qui sont à l'avant-garde, et non les autres pays étudiés qui sont conservateurs. La France ne sera pas différente du Canada et du Québec : les créatrices s'y retrouveront cantonnées dans les publications pour les jeunes ou les tâches subalternes jusqu'à la vague féministe, de même qu'en Suisse et en Belgique.

HISTORIQUE DES FRANÇAISES

LA BANDE DESSINÉE

Les débuts

Un des premiers articles consacrés aux femmes qui font de la bande dessinée paraît dans le numéro 1 de la revue de bandes dessinées de femmes *Ah! Nana* sous la signature de Pierre Couperie (1976). C'est avec beaucoup d'emphase qu'il annonce que la première dessinatrice de bande dessinée fut une jeune Française, Isabelle Émilie de Tessier, femme de Charles Henry Ross, un écrivain et dessinateur anglais. Dans les faits,

cette jeune femme, qui usa du pseudonyme de Marie Duval, naquit en France mais vécut et travailla en Angleterre toute sa vie.

Son époux, Charles Henry Ross, démarre à Londres le 14 août 1867 une série d'histoires en images, qui sont les ancêtres de la bande dessinée, dans la revue humoristique concurrente du *Punch*, *Judy*, avec son héros, ou plutôt anti-héros fainéant, *Ally Sloper*, et son comparse Iky Mo. Encreuse au départ, Marie Duval prend bientôt les rênes de l'histoire en images, tandis que son mari devient le rédacteur en chef de la revue. En 1873, *Sloper* devient le premier comic book de l'histoire avec *Some playful Episodes in the Carrer of Ally Sloper*. Il y aura sept autres comic books jusqu'en 1883, années où le personnage est repris par l'éditeur, à la mode de l'époque. Il y a eu aussi un almanach par année avec le même personnage, ainsi que divers objets tels des montres, des cahiers à colorier, des chansons. Deux autres dessinateurs l'adopteront avant sa disparition en 1916, après une adaptation au cinéma et des adaptations musicales et théâtrales. *Ally*, un des premiers héros des histoires en images, était donc une création d'une femme et d'un homme !



Marie Duval et Charles Henry Ross, *Ally Sloper*, 1873

En France, il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir apparaître des signatures féminines. Gerda Weneger (1889-1940), d'origine danoise, constitue un cas à part. Elle arrive à Paris en 1912 et, de son style très art nouveau, elle signe des dessins caricaturaux dans plusieurs revues satiriques célèbres dont *Le Rire* et *La Baïonnette*, ainsi que des illustrations pour des livres, dont plusieurs érotiques, jusqu'au milieu des années 1930. Avec son trait voisin de l'affiche, elle affectionne les formes rondes amplifiées et les mimiques exagérées; elle ose représenter des femmes laides et ridicules. Elle meurt dans l'oubli complet, mais aura été, par sa façon d'être et de dessiner, à l'image de cette nouvelle femme des années folles, libérée et prête à tout.



La Baïonnette (6 avril 1916)

Gerda Weneger, «Maman, on croit que vous êtes ma fiancée»,
La Baïonnette, 6 avril 1916

©Tous droits réservés

C'est la belle époque des revues pour fillettes. Les histoires de *Bécassine*, la naïve et sympathique bonne bretonne qui va ravir des générations de petites filles dans la revue *La Semaine de Suzette*, c'est une femme qui en sera la première scénariste, Jacqueline Rivière, de sa création en 1905 jusqu'en 1913. Il faut souligner l'importance considérable de cette presse destinée aux filles, des revues aux très gros tirages. *Fillette* est lancée en 1909. *Bernadette*, en 1914 et *Âmes vaillantes*, en 1938. Il y a aussi *Lisette* (1921-1942) et, dans les années 1950, *Mireille* et *Le journal de Nano et Nanette*. À part la signature de l'excellente et polyvalente dessinatrice Manon Iessel (*La Semaine de Suzette*, *Bernadette*) et celle de la plus anonyme Marie-Mad (*Bernadette*), la plupart des dessinateurs ou dessinatrices ne signent pas leurs œuvres dans ces premières générations de revues pour la jeunesse. Ou alors ils signent d'un pseudonyme ou d'une signature faite de l'initiale du prénom et du nom de famille, qui ne révèle pas leur sexe. Sans en avoir la certitude, on peut avancer que plusieurs des artistes des revues pour les filles étaient des femmes, à partir de constats de ce genre, de Marjorie Alessandrini (1979, p. 71) : « Liliane Funcken ou Davine (épouse de Robert Velter) illustrent la présence des femmes dans la BD franco-belge ainsi que Madeleine Berthelemy qui adapta de nombreux récits dans le Mickey d'après-guerre, et bien entendu les nombreuses dessinatrices ayant essentiellement travaillé dans le cadre des illustrés pour filles. »

Donc, quasi-anonymat pour cette première génération de dessinatrices de bandes dessinées pour la jeunesse, surtout dans le cas des revues pour les filles. C'est particulièrement dommage car ces bandes non seulement étaient de haute qualité graphique, mais constituaient la lecture de base des baby-boomers qui formeront la première génération de dessinatrices engagées. Est-il possible d'évaluer la fierté et l'émulation que ces jeunes lectrices auraient ressenti de voir des dessinatrices à l'œuvre ? Pour la plupart, ces revues auront toutes cessé leurs activités au début des années 1960.

La croissance

La révolution culturelle qui frappe les pays occidentaux dans les années 1960 va donner un nouvel essor à la BD. C'est le journal français *Pilote* qui, en 1959, va révolutionner le genre de la bande dessinée de langue française en insufflant un vent de renouveau à la bande dessinée non seulement pour les enfants mais pour les jeunes et bientôt pour les adultes. **Claire Bretécher** (1940-) arrive à *Pilote* en 1963 et sera la

première femme à se faire un nom comme auteur à part entière dans la BD francophone. Son album *Les Gnan Gnan*, une histoire de gamins impossibles parue en 1974, est sans doute le premier album de BD signé par une femme en France. Le second est signé Annie Goetzing (1951-), il s'agit de *Casque d'or* paru en 1975, prépublié dans la revue *Circus*. Elle y revisite de son style surchargé et décoratif l'histoire de cette péripatéticienne, popularisée par le film du même nom. Elle aura une intense production tout au long de sa carrière, propulsée à l'avant-scène en illustrant les trois tomes des aventures de *Féline*, sur des scénarios de Victor Mora. Puis, elle travaillera de sa plume précieuse surtout avec les scénarios de Pierre Christin, dans une série de portraits souvenirs de 1980 à 1992, et sur diverses aventures. Enfin, toujours avec Christin, elle dessine la série de l'Agence Hardy de 2001 à 2012.

La revue *Ah! Nana*

Chantal Montellier (1947-) commence à *Charlie mensuel* (1969-) en 1973. Mais c'est la revue *Ah! Nana* (1976-1978), consacrée aux BD faites par des femmes, qui fait vraiment la différence dans ce monde en ébullition où nombre de revues strictement pour adultes, *L'Écho des savanes* (1972), *Mormoil* (1974) puis *Fluide glacial* (1975-) parlent un langage hyper scatologique et pornographique, souvent à la limite du supportable pour les femmes, ainsi qu'elles le confirment dans leurs témoignages. *Ah! Nana* s'affiche dès le départ comme une revue de BD par et pour les femmes. Il faut tout de suite corriger un peu le tir : des hommes aussi participent à l'aventure : Moebius, Rivière, Tardi, F'murr, soit comme scénaristes, soit comme auteurs à part entière. C'est sans parler de Pierre Couperie, un spécialiste de la BD, qui signe des rubriques, ainsi que quelques autres, car en fait seulement 60 % de la revue est constitué de BD, le reste étant des articles et des chroniques résolument féministes. La revue est une initiative de Jannick Dionnet, la femme de Jean-Pierre Dionnet, alors éditeur de la revue de science-fiction *Métal hurlant*. Même si la revue donne l'image d'un groupe de femmes qui font une revue, il n'en est rien. Les dessinatrices sont tout simplement sollicitées, on leur donne le thème de la revue et elles livrent leurs planches. Sans jamais avoir été consultées sur les orientations de la revue et sans avoir jamais assisté à une seule réunion de production. Le témoignage en ce sens de 1979 de **Chantal Montellier** est fondamental, d'autant plus que cette dessinatrice est vraiment le pilier français de la revue avec une œuvre d'auteur puissante, *Andy gang*, BD au style punk qui dénonce entre autres le racisme.

Les autres signatures françaises d'importance qui se font connaître par *Ah! Nana* sont Nicole Claveloux (1940-) à la plume expressionniste et au verbe original, marqué par la fantaisie et parfois la poésie, **Françoise Ménager** (1949-) qui poursuivra son discours féministe à la ligne simple dans le *Magazine F* puis dans le dessin de presse, **Florence Cestac** (1949-), Marie-Joëlle Pichard, au style précieux, Olivia Clavel du groupe artistique Bazooka et Cathy Millet, qui aura ses dessins dans *Charlie Hebdo* et diverses revues puis un recueil, *Show* (1980), avant de s'orienter vers la littérature et la critique d'art.

Virginie Tallet (2006) avance l'idée que cette revue est en fait inspirée par la revue américaine *Wimmen's Comix*. Il faut dire que l'on retrouve beaucoup d'œuvres américaines traduites issues de ce regroupement, dont évidemment celles de **Trina Robbins**, mais aussi de **Shary Flenniken**, auteure des *Trots and Bonnie*, et de Cécilia (Capuana), à la facture underground très marquée. Une vingtaine de signatures féminines collaboreront à la revue *Ah! Nana* durant sa courte existence.

Mais *Ah! Nana*, après des débuts prometteurs, semble frappée d'un étonnant syndrome qui est perceptible dans plusieurs autres publications produites par des femmes, surtout dans certains *comix* de la côte ouest américaine que nous qualifierions de « BD faites par des femmes pour des hommes » ! Montellier renchérit en 2000 : « Bien souvent, c'étaient les responsables de *Métal hurlant* qui décidaient du contenu et de la ligne éditoriale du magazine. *Ah! Nana* a fini par devenir une idée de femmes aux mains des hommes », citée par François (2000). Considérons seulement les pages couvertures des quatre derniers numéros de cette revue qui en compte neuf, les pages titres annonçant la thématique générale de la revue : n° 6 : « Laissez les petites filles tranquilles » (à qui s'adresse-t-on, à des femmes ou à des hommes lecteurs ?), « Le sexe et les petites filles » (1977) ; n° 7 : « La France cruelle. Le Sado-Maso » (1977) ; n° 8 : « Homosexualité. Trans Sexualité » (1978) ; n° 9 : « L'inceste » (1978). Les énoncés semblent racoleurs, surtout quand on sait que toutes ces pages couvertures mettent en scène des filles ou des femmes jeunes et belles qui exhibent leurs atours. Les sentiments à ce sujet sont ambigus et, en 2000, Montellier prend la défense de *Ah! Nana* : « Il n'y avait pourtant rien de racoleur. » Frappée d'une interdiction de vente aux mineurs, une mesure tout à fait justifiée à la vue des derniers numéros, la direction décide de fermer, arguant que cette interdiction équivaut à une mise à mort de la revue, évitant par là même d'avouer également que la revue n'était pas rentable. Tallet (2006) parle d'environ 15 000 exemplaires vendus, ce qui est à peine le seuil de rentabilité pour une revue de BD.

Malgré ses carences, *Ah! Nana* reste une expérience extraordinaire pour la cause de la BD faite par les femmes. Malheureusement, aucun éditeur de langue française ne se lancera plus dans une telle aventure.

L'expansion

La revue a fait sa marque dans le milieu de la BD. En cette période d'ébullition féministe, les éditeurs se tournent plus volontiers vers les dessinatrices. Ce n'est pas la cohue, mais la situation a changé pour le mieux en dix ans. De nombreux albums de femmes vont paraître entre 1975 et 1990, tant qu'il serait trop lourd de les répertorier. Claire Bretécher, Chantal Montellier, Florence Cestac, Annie Goztinger produisent beaucoup durant ces années. Olivia Clavel (1955-) produit *Macho Girl* (1980), revendiquant ouvertement le droit à l'homosexualité féminine. Nicole Claveloux ouvre sa série d'albums par *La Main verte* (1978) et *Morte saison* (1979) aux accents surréalistes, scénarisés par Zha. En 1980, *Le petit légume qui rêvait d'être une panthère*, dans la lignée des BD insolites, fait regretter que l'artiste se tourne par la suite davantage vers les illustrations pour la jeunesse et l'imagerie érotique.

Bref, tous les styles naissent sous les plumes féminines. Dans les années 1980, les revues de BD pullulent, c'est presque l'explosion. Les revues traversent désormais les frontières et beaucoup d'échanges se font entre la BD américaine et la BD européenne. Comme nous l'avons vu dans les autres panoramas, de nouveaux genres apparaissent, tels les romans graphiques, à tendance autobiographique, et la BD de science-fiction et de *fantasy*. Autant pour les éditeurs américains dans les traductions en anglais que pour les éditeurs français dans les traductions en français, les mangas, bandes dessinées issues de la culture japonaise, vont devenir une manne du point de vue financier. Les BD japonaises commencent leur invasion et vont fortement influencer la BD occidentale.

D'autres signatures apparaissent dans la lignée des BD d'aventures, de plus en plus prisées par les revues qui publient des longs récits tels (*À suivre*), *Charlie mensuel* et autres. Joly Guth (1955-) est l'une d'elles, avec son style vif issu des influences des mangas et de la *fantasy*. À partir de 1989, elle publiera quatre tomes des *Croqueurs de sable*, puis elle est remarquée par le grand éditeur japonais Kodansha pour qui elle travaille de 1991 à 1997, avant de se tourner vers les romans pour la jeunesse et la pratique artistique. Enfin, il ne faut pas oublier le circuit des magazines féminins ou grand public où quelques artistes font carrière, telles Nicole

Lambert dans *Madame Figaro* et ses *Triplés* qui, depuis 1983, déploient leur humour bon enfant et leurs formes rondes à la façon des BD américaines du début du XX^e siècle.

Dans les années 1990 et 2000, de plus en plus de femmes bédéistes vont s'intéresser au genre des séries d'aventures, sous la pression des éditeurs qui peuvent ainsi fidéliser leur lectorat. Virginie Augustin (1973-), en provenance du monde de l'animation, est l'auteure de la série *Alim le tanneur* (2004-2009). Elle témoigne en 2007, au moment où elle est vice-présidente du groupement des auteurs de la bande dessinée, une branche du SNAC, le syndicat des auteurs compositeurs de France : « C'est Claire Wendling (1967-) qui a ouvert la voie. Elle leur a mis une claque ! », citée par Alféef (2011), en faisant référence au prix de la presse remporté par la dessinatrice à Angoulême 1991 pour le tome 2 de la série *Les lumières de l'Amalou*. Ces dessinatrices collaborent souvent à des équipes mixtes, telles Barbara Kapena, en science-fiction avec Barbucci pour *Skyball*. Aventures, science-fiction, *fantasy*, style manga sont de nouvelles avenues pour les jeunes dessinateurs, mais souvent les styles sont stéréotypés et les scénarios classiques, ce qui fait que filles ou garçons se retrouvent alors dans des territoires où la créativité personnelle est moins marquée que dans les œuvres d'auteurs. Wendling travaille par la suite pour l'industrie du jeu vidéo.

En partie sous l'influence des mangas qui se subdivisent en *shojo* pour femmes, créés la plupart du temps par des femmes, les personnages féminins deviennent la norme en BD. Dans le même temps, l'hypersexualisation des personnages féminins dans la BD va décourager bien des femmes de s'aventurer dans ce domaine. Est-ce vraiment nécessaire de placer des femmes aux décolletés plongeants dans des BD se déroulant au Moyen Âge ou dans l'Égypte ancienne ? Est-ce l'influence des BD underground, qui ont accoutumé le lectorat masculin à la présence de personnages féminins aux formes affriolantes et aux comportements ouvertement pornographiques, qui se fait encore sentir ? On a souvent l'impression d'un territoire mâle duquel les femmes, lectrices comme dessinatrices, sont plus ou moins exclues. Et si elles veulent y pénétrer, elles doivent en accepter les codes et se les approprier ! Le 27 janvier 1985, plusieurs femmes dessinatrices remettent en question la presse BD de l'époque. Nicole Claveloux, Florence Cestac, Chantal Montellier et **Jeanne Puchol** (1957-) cosignent un manifeste au ton imagé publié dans *Le Monde*.

Rétro, humour fin de race, potins mondains-branchés, nostalgie coloniale, violence gratuite, poujadisme, sexe-con, fétichisme, sexisme et infantilisme sont à l'ordre du jour. Parce que nous aimons certaines bandes dessinées, parce que nous souhaitons que les journaux soient au service des créateurs et pas des seuls marchands, parce que ces derniers réduisent chaque jour davantage la place accordée à la création au profit de l'uniformisation, nous avons voulu réagir, en souhaitant que cette lettre trouve un écho auprès des auteurs comme des lecteurs.

Treize ans plus tard, la situation n'a pas bougé. Ou plutôt, si. On a l'impression d'un raidissement des positions, à la manière d'une guerre de tranchées, ce qui est bien malheureux et qui nous change des opinions nuancées des hommes durant la vague féministe des années 1970. À l'image de bien d'autres domaines, c'est comme si certains hommes, en voyant les dessinatrices dénoncer le manque de visibilité des femmes dessinatrices, avaient l'impression qu'elles étaient contre eux ! La critique BD Annie Pilloy (1998) raconte qu'au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême de 1998, grand-messe annuelle de la BD en France qui a lieu depuis 1973, le journal *Le Monde* consacra un cahier à la bande dessinée. Un article, « 25 ans de BD en 25 albums », signé Yves-Marie Labé et Christophe Quillien qui avaient interrogé neuf hommes spécialistes de la BD pour dresser cette liste, attira l'attention des dessinatrices. « Et devinez qui furent les grandes oubliées ? Les créatrices de BD pardi ! Pas une n'était présente dans cette sélection, pas même Claire Bretécher. »

À la suite de cet événement, Chantal Montellier, Jeanne Puchol, Nicole Claveloux et Catherine Beaunez envoient une lettre à ce journal en février 1998 intitulée « Dessinatrices oubliées » où elles dénoncent vigoureusement cette sélection douteuse. Voici la réponse affligeante d'un des deux signataires, telle que citée par Pilloy :

Je suis désolé de ne pas être politiquement correct et de ne pas avoir glissé un auteur femme dans la liste des 25 albums sélectionnés sur une production en vingt-cinq ans de quelque 8 000 à 10 000 albums. Je n'aime pas les alibis, par principe et par conviction. Mais la prochaine fois, je [...] promets de trouver une « auteuse » de BD mère célibataire, juive, noire, homosexuelle et si possible végétarienne. Comme cela, toutes les minorités seront représentées d'un seul coup [...]. (Yves-Marie Labé)

Notre époque

Durant ses 40 années d'existence, le Festival international de la BD d'Angoulême n'a décerné que deux fois son grand prix à une femme : en 1983, à **Claire Bretécher**, et en 2000 à **Florence Cestac**, qui devient par le fait même présidente du Festival de 2001. Elle en profite pour ne nommer que des femmes sur le jury, plus un homme. À cette occasion, dans un spécial « Les filles de l'art » de la revue sur la BD *Bodoï*, Cestac s'insurge « contre la presse féminine qui ne parle jamais, au grand jamais, de bande dessinée [...]. Je ne comprends pas pourquoi, cela tient peut-être à l'obligation de se conformer au système de la mode, aux références des top-modèles. Notez qu'on n'y trouve pas de dessins humoristiques non plus ».

Durant les années 2000, plusieurs manifestations de soutien à la cause des femmes bédéistes ont lieu. En novembre 2007, à l'instigation de la dessinatrice Chantal Montellier et d'un regroupement de femmes issues du milieu, dessinatrices, éditrices et critiques, est fondé le prix Artémisia qui chaque année va récompenser une BD scénarisée ou dessinée par une ou des femmes, selon cette jolie formulation émise à leur conférence de presse de fondation et consultée sur leur site : « Parce que la création BD au féminin nous semble peu connue et reconnue, peu valorisée et éclairée, quelques arbres surexposés cachant la forêt des talents laissés dans l'ombre ou à l'abandon. »

La consultation des premiers prix Artémisia éclaire d'un jour nouveau la diversité des plumes féminines actuelles. La première récipiendaire de ce prix en 2008 est Johanna Schipper (1967-) pour *Nos âmes sauvages* (2007), son deuxième récit autobiographique à la suite de *Née quelque part* (2004), de cette griffe particulière évoquant la gravure. Ses derniers albums sont un récit en deux tomes qui se déroule dans l'Allemagne nazie, *Le printemps fleurira* (2010).

La seconde récipiendaire, en 2009, est **Lisa Mandel** (1977-) pour *Esthétique et filatures* (2008) qu'elle scénarise sur les dessins noirs de Tanxxx. Cette Tanxxx (pseudonyme Mathilde Arnaud) est le plus pur exemple d'une dessinatrice Web active. Sur son blog étrangement titré *Des croûtes au coin des yeux*, elle annonce la production de fanzines papier du même nom en vente en ligne et datés de 2005 à 2012. Affichiste de grand talent au trait noir et ultra tramé, dans la lignée des dessinateurs underground américains, elle s'engage activement dans plusieurs causes, dont la loi sur le droit d'auteur et la BD des femmes, ce qu'elle commente ici dans son style direct citée par Naeco (2011) :

Mais nom de Dieu, c'est quoi ce retour en arrière géant qu'on veut nous faire subir, au juste? [...] Eh quoi? Nous autres, femmes dessinatrices, on est condamnées à être publiées dans des trucs de gonze débiles, à causer de mascara, dans un ghetto bien loin des vraies éditions qu'on propose par ailleurs? Ah! elle est chouette, l'avancée, on est passées de coloristes à chroniqueuses de mode, chapeau bas. Ah oui, il nous reste le «journal intimiste», de préférence de cul, sans doute dans une collection spécial filles.

La troisième à recevoir le prix Artémisia est en 2010 Laureline Mattiussi (1978-) avec *L'île au poulailler* (2009), impressionnante saga aux formes étirées et aux décors modernistes. Laureline Mattiussi est polyvalente : elle aussi scénographe de théâtre et elle a démarré une petite maison d'éditions, La maison qui pue! Elle signe un deuxième tome de *L'île au poulailler* en 2010 et *La Lionne* en 2012. Sa hardiesse graphique et son inspiration la placent en tête des futurs espoirs de la BD française aux tonalités plus artistiques.

La quatrième est Ulli Lust (1967-), une auteure autrichienne qui travaille en Allemagne en 2011, avec *Trop n'est pas assez / Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, que l'on pourrait traduire par «Aujourd'hui est le dernier jour de ta vie», un intense récit autobiographique de plus de 400 pages!

Enfin, l'avant-dernière récipiendaire est Claire Braud (1982-) en 2012 avec *Mambo* (2011), une première BD pour cette dessinatrice originale issue du monde du dessin animé et du *story-board*, au trait près de l'esquisse. En 2013, on annonce que le prix est décerné à **Jeanne Puchol** pour *Charonne-Boukadir*, présidente de l'association Artémisia en 2008 et 2009.

Ce prix va entraîner diverses manifestations et une ébullition certaine chez les éditeurs qui auront davantage tendance à faire confiance aux femmes, ce qui était d'ailleurs un peu le but du prix. Mais, comme tout changement a son prix à payer, que l'on nomme délicatement le retour du balancier, de curieuses réactions vont poindre dans le milieu de la BD. Au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême se déroule en 2009 un événement, «La maison close», qui donnera lieu à un affrontement fort caractéristique de l'atmosphère qui règne dans le milieu de la BD en France à propos des femmes auteures de BD. Pendant toute la durée du festival, un espace Web est réservé aux dessinateurs et dessinatrices qui échangent librement dans une sorte d'œuvre commune «in progress». Pourquoi l'avoir dénommée «La maison close», en allusion aux bordels des années folles? Les femmes bédéistes s'insurgent contre cette thématique dégradante pour les femmes. Voici comment Montellier

réagit vivement sur son site avec ses termes directs dans un texte intitulé « Fesse-tival d'Angoulême et maison close » :

Angoulême ouvre sa maison close! Nous informe-t-on, rigolards, sur Internet en parlant d'une expo vedette de bédé sur ce thème stimulant pour l'esprit et l'intelligence. Le bordel s'ajoute au bordel dans l'intérêt de la création, bien sûr! [...] Les plus âgées des bédéistes pourraient être recyclées en sous-maîtresses? Enfin, j'aurais une chance de trouver une place dans ce festival à défaut d'y voir exposer mes œuvres trop « radicales » paraît-il. Le bordel, lui, est consensuel! Cela s'appelle le progrès de la civilisation. [...] Les dessinateurs-macs d'occasion qui ouvrent la maison close en question ont recruté quelques dessinatrices consentantes qui y sont allées de leur prestation. Quelle audace, mesdames! Quel humour! Quelle belle liberté en bas résille!!!

La reconnaissance est donc lente à venir. À Angoulême, d'autres prix existent en dehors du grand prix, soit dix en 2012, et les femmes, progressivement, accèdent à des mentions ou à des récompenses. La jeune génération s'impose de plus en plus. Sylvie Fontaine (1962-) avec ses scénettes de la vie quotidienne, *Le poulet du dimanche* (2007), fait partie de la sélection officielle de 2008, ainsi que le roman graphique *Kiki de Montparnasse*, de Catel Muller (1964-). Marguerite Abouet (1971-), d'origine ivoirienne, gagne en 2006 le prix du meilleur 1^{er} album avec son *Aya de Yopougon*, un portrait vivant et cocasse de l'Afrique contemporaine. La situation va donc en s'améliorant légèrement puisque Angoulême affiche 12 % de femmes dessinatrices en 2012. Pourtant, on a l'impression que le mouvement est fait de petites avancées et de grands reculs. En 2013, six militantes du groupe parisien féministe La Barbe – un mouvement féministe ultra cocasse où toutes les femmes apparaissent barbues – dénoncent vigoureusement sur leur site l'état actuel: « Depuis la création du festival, le grand prix du Festival a couronné 43 hommes sur 45 auteurs, le jury a été présidé 39 fois sur 40 par un homme et le Fauve d'or (leur grand prix) a été attribué à des hommes dans 88 % des cas. »



Catherine Beaunez, *La déclaration universelle des droits de l'homme*, 2008

© Catherine Beaunez 2008

D'aucuns pourront être étonnés par ces chicanes, d'autres en riront. Mais n'oublions pas que la BD a représenté pour la France un marché extrêmement lucratif durant les années 2000 où presque 5 000 titres d'albums de BD paraissaient chaque année en langue française, dont plus du tiers en traduction. On sent de la nervosité dans l'industrie de la BD. Or le Web est en train de transformer complètement l'équilibre qui régnait. Enfin, pour les lecteurs qui seront étonnés par le ton de ces échauffourées oratoires, rappelons que la France est aussi la terre qui a vu naître les grands mouvements féministes des années 1970, comme le Mouvement de libération des femmes (MLF) et autres.

Les jeunes

Il est certain que les nouvelles technologies mettent les traditionnelles publications sur support papier à rude épreuve et l'on peut se demander ce qu'il en est des perspectives d'avenir pour la BD en général? Actuellement, selon les plus récentes données citées par Guilbert (2012), les ventes des séries franco-belges sont en baisse dramatique de plus des deux tiers depuis dix ans. Quant aux mangas, sur le marché francophone, leurs ventes ont également accusé des baisses du tiers. La vogue des romans graphiques s'emballe par contre, comme si tous les éditeurs s'étaient rués sur cette nouvelle manne: de 150 titres annuellement en 2004, on est passé à 500 titres en 2010! Cette mode peut néanmoins servir les femmes bédéistes, qui sont attirées par ce mode d'expression souvent éminemment autobiographique. Et l'on assiste à une augmentation notable d'albums signés par des femmes depuis quelques années, sans pouvoir dire s'il s'agit d'un feu de paille ou d'une tendance lourde. On peut croire que le marché subit une surchauffe en ce moment et que l'édifice n'est pas loin de la saturation¹. Preuve que les œuvres de bédéistes femmes ont la cote en ce moment, un site bâti par la ville de Strasbourg² présente « Créatrices de bulles. Sélection autour de femmes auteures de bande dessinée », une liste datée de novembre 2009 où l'on répertorie environ 55 albums de BD récentes de tous les pays, mais en langue française. C'est un excellent répertoire pour qui veut s'initier à ce nouveau genre de lectures³.

En BD, les nouvelles générations sont composées de diverses tendances. Il y a tout d'abord les artistes qui s'adonnent à la BD d'auteur, telle Nadja avec son premier tome des *Filles de Montparnasse, Un grand écrivain* (2012), où elle peint à la gouache des pages d'une grande sensibilité sur le thème des femmes artistes soumise au monde des arts dominé par les hommes. Dans une tonalité plus farfelue, Anouk Ricard (1970-), issue de l'illustration et de la BD pour les jeunes, publie chez *Spirou* et *Capsule cosmique*. Elle attire l'attention quand elle gagne en 2012 le Prix BD 2012 des lecteurs du journal *Libération* de Paris pour son album *Coucous Bouzon*.

Les blogs de filles ont la cote: la Révélation de l'année 2012 à Angoulême, Marie Spénale avec son surprenant *Les lapins roses ne courent plus dans les champs*, dessine en alternance soit d'un trait gauche, soit de

-
1. Chiffres tirés de l'Association des critiques de BD (ACBD) de Gilles Ratier: pour 2012, 5 565 titres en français dont 2 234 traduits.
 2. www.mediatheque-cus.fr (consulté en septembre 2013).
 3. Notre bibliographie sélective de 220 titres en anglais et en français n'est pas mal non plus.

variations très fines dans la profondeur et les couleurs, ce qui devient la norme dans un certain type de blog. Le propre de ces blogs est de marier de façon très harmonieuse des BD, de l'animation dans des « micro-anims » (petites animations de quelques secondes) et des jeux. Mentionnons aussi le Festiblog, qui est un festival des blogs de BD et de web comics.

Marion Montaigne (1980-) attire l'attention depuis 2008 avec son blog humoristique à saveur scientifique, *Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)* (2012) dont elle tire deux albums hilarants au trait caricatural, et participe avec une centaine de dessinateurs en 2010 et 2011 au feuilleton en ligne *Les Autres Gens*.

Pénélope Bagieu (1982-) est indéniablement l'étoile montante de cette génération de dessinatrices blogueuses aussi à l'aise sur Internet que dans les albums. Margaux Motin (1978-) suit la même trace, avec les mêmes sujets badins, la vie de couple, la jeune maman, le magasinage, sertis de bavardages légers et d'un style graphique tout en souplesse qui devient un peu la marque de commerce des blogueuses. Elle signe des albums aux titres savoureux : *J'aurais adoré être ethnologue* (2009), *La théorie de la contorsion* (2010) et, avec son conjoint Pacco, *Very Bad Twinz* (2011) et *Pacco fait son show, Boys vs girls*. L'homogénéisation des styles fait qu'une certaine confusion peut s'établir à la longue entre toutes ces jeunes. Le trémoussement des silhouettes féminines qui semblent souvent s'offrir au lecteur est une autre constante chez ces blogueuses.

On constate la même signature visuelle chez Lucile Gomez, avec sa série blog « *Mademoiselle & ses Messieurs* » et un album *Les fables de Belle Lurette* (2008). Pour contrer la misogynie du milieu de la BD, elle a fondé avec quelques autres blogueuses le webzine *Desseins*, « Le webzine des filles qui en ont ». Ses dessins sont ensuite parus en édition papier : *Desseins* (2006). Le premier tome des aventures de la série Bretzelle et Baba, *Vous désirez* (2011), présente sa vision comique de notre société en mutation. Enfin, l'une des plus jeunes de cette mouvance est Diglee (Maureen Wingrove, 1987-) au style enjoué et aux titres qui se suivent à toute allure depuis 2010, dont *Autobiographie d'une fille gaga* (2011) ou *Confessions d'une Glitter Addict* (2012) chez Marabout. L'utilisation systématique d'expressions anglaises à tout propos fait aussi sursauter et souhaiter ardemment que ce ne soit qu'une mode.

Se distinguant par un propos original, Leslie Plée (1980-) raconte sur son blog ses mésaventures de libraire débutante avant de publier son premier album au titre tordant, *Moi vivant, vous n'aurez jamais de pause !*

Comment j'ai cru devenir libraire (2009). Elle revient à la charge avec les phobies d'une jeune adulte dans *L'effet kiss pas cool: journal d'une angoissée* (2011), et une satire de la vie adolescente, *Points noirs et sac à dos* (2012) où sa plume près de l'esquisse brouillonne est tout à fait au diapason de ses propos. Enfin, le coming out de Blandine Lacour (pseudonyme La p'tite Blan), dessiné par Gaël Klein (pseudonyme Galou) et qu'elles autoproduisent se déroule sur leur blog ainsi que dans trois albums dont le titre général est *La p'tite Blan: Coming soon* (2009), *Coming out* (2010) et *Coming Back* (2010) tranche avec le ronron de leurs contemporaines, de même que leur graphisme schématique et leurs silhouettes étirées aux yeux immenses.

Il convient en guise de conclusion sur les jeunes bédéistes françaises de noter les constatations judicieuses de la première lauréate du prix Artémisia, Johanna Schipper, à propos de la place des jeunes filles dans la bande dessinée actuelle :

Pour avoir donné des cours à l'école supérieure de l'image d'Angoulême cette année et l'an dernier, j'ai pu constater que les jeunes étudiantes, certes plus nombreuses qu'hier, se destinaient toujours majoritairement à l'illustration jeunesse ou les magazines féminins, alors que les jeunes hommes s'orientent majoritairement vers la bande dessinée et le jeu vidéo. Personnellement, je pense que les jeunes filles manquent encore d'auteurs de renom auxquelles elles pourraient s'identifier et qui leur serviraient de modèle.

À propos des personnages féminins sous la plume des auteures, elle souligne fort justement :

Je me souviens d'éditeurs (commerciaux) qui me faisaient remarquer que mes personnages féminins (le plus souvent des personnages principaux) n'étaient pas propres à séduire «le» public majoritairement masculin. Face au diktat de ce que les éditeurs commerciaux croyaient nécessaire pour séduire le public, le rôle des structures dites «alternatives» (comme L'Association) a été déterminant. [...] C'est sans doute grâce à l'évolution des personnages féminins sous la plume des femmes que LES auteurs globalement peuvent aujourd'hui s'affranchir de certains stéréotypes dans leurs récits. Lorsque les femmes gagnent en liberté (sociale, politique ou d'audience) les hommes y gagnent aussi! Inversement, moins les libertés sont respectées dans une société, plus il convient de s'inquiéter pour la liberté des femmes ou des groupes minoritaires⁴.

4. Propos tenus lors d'une discussion le 17 décembre 2008 sur le site Web d'Actua BD, à la suite d'une entrevue le 15 décembre 2008 avec Jeanne Puchol, présidente de l'association Artémisia pour la promotion de la bande dessinée féminine: «La création est forcément différente d'un sexe à l'autre», www.actuabd.com (consulté en février 2013).

Il ne faudrait surtout pas que cette génération de jeunes s'essouffle comme la précédente. Et pourtant il semble que la première génération de dessinatrices a eu beaucoup plus de facilités que celle-ci, lorsque l'on écoute les commentaires de Cestac qui regrette l'absence de dessins d'humour dans les revues féminines. Les femmes dessinatrices se doivent néanmoins d'être présentes dans les revues, dans les quotidiens et dans les magazines. Le dessin de presse, comme on l'appelle en France en lieu et place du nom de caricature, a aussi cruellement besoin d'énergies féminines.

LA CARICATURE

Il est bien sûr souvent arrivé que des femmes bédéistes se retrouvent à livrer des dessins d'humour pour tel ou tel évènement; comme il est souligné en introduction, ces métiers sont voisins et requièrent les mêmes compétences, font appel au même langage. Par contre, les femmes caricaturistes de métier ne sont pas légion en France. À notre connaissance, aucune femme dans ce pays n'a jamais tenu la place de caricaturiste éditoriale dans un quotidien. Les rares femmes qui s'aventurent dans le domaine plus large du dessin d'humour ont un parcours erratique et doivent composer avec des métiers voisins telle l'illustration. **Catherine Beaunez** (1953-) et **Françoise Ménager** (1949-) font figure d'exception. D'autres viennent à la caricature après moult détours, telle la comédienne et artiste peintre Trax qui, après plusieurs métiers, s'exprime par un dessin d'humour acide, aux traits anguleux, dans des revues satiriques comme *Barricade* et *Le Ravi*.

Catherine Meurisse (1980-) se distingue dans ce contexte comme une artiste qui avance hors des sentiers battus. Après son diplôme des Métiers d'art et des cours d'illustration à l'école Estienne, elle intègre l'équipe régulière de la revue satirique *Charlie Hebdo* en 2005. De son trait souple et cinglant, elle fait rapidement sa marque et collabore avec *Marianne*, *Libération*, *Les Échos*, tout en poursuivant parallèlement une carrière d'illustratrice pour la jeunesse et, plus récemment, de bédéiste. Elle a déjà fait une entrée remarquable en BD en 2005 avec *Drôles de femmes* sur un scénario de Julie Birmant, une BD documentaire sur des femmes qui travaillent avec le rire; puis en 2008 avec *Mes hommes de lettres*, sans doute une réminiscence de ses études littéraires, où elle rencontre avec un comique contagieux les grands écrivains français. Enfin, avec *Pont des Arts* (2012) où peintres et écrivains célèbres se retrouvent, elle étonne par la pertinence de son discours et nous ouvre l'appétit pour la suite.

Dans la nouvelle génération, le Web change la dynamique et permet aux jeunes aspirantes de se faire connaître plus rapidement que leurs aînées. C'est le cas de Louison (Louise Angelergues), une jeune caricaturiste hyper douée qui signe *L'actualité vue par Louison* sur le blog de la revue *Le Nouvel Observateur*. Sa rapidité de trait et d'esprit la place déjà dans les espoirs de cette profession.



Louison improvisant en direct sur tablette graphique pendant une conférence de Nicolas Hulot, aux rencontres de Montpellier, *Cartooning for peace / Dessins pour la paix* en novembre 2012.



Louison (Louise Angelergues), *Aïe*, 2012

© Louison 2012

L'ANIMATION

En ce qui concerne les femmes réalisatrices de films d'animation et de dessin animé, il est à noter que la fraternité d'esprit qui règne entre les métiers de l'humour visuel aux États-Unis, au Canada et au Québec, existe peu du côté de la France et de la Belgique. Par contre, la situation a tendance à changer grâce aux écoles d'art enseignant désormais le multi-média avec des formations multiples et cette nouvelle génération de filles qui s'adonnent aux trois formes d'art simultanément ou successivement, telles **Pénélope Bagieu** (1982-) et Claire Braud.

Autant les femmes ont collaboré très tôt aux studios d'animation en France et en Belgique en tant que coloristes et encreuses, les métiers du bas de l'échelle en animation, autant elles ne furent pas encouragées à progresser. Il y a eu peu de noms féminins dans les films primés aux Oscars et à Annecy, si ce n'est **Marjane Satrapi** (1969-), d'origine

iranienne, dont le *Persepolis* (2007) avec Vincent Perroneau fut primé aussi bien à Cannes qu'en nomination pour un Oscar. Elle ouvrit le bal en quelque sorte, puisqu'on peut voir apparaître quelques signatures féminines dans les espoirs très récents, souvent de très jeunes femmes sortant des écoles de cinéma et des formations particulières qui se donnent désormais à grande échelle, entre autres pour fournir de la main-d'œuvre qualifiée aux studios de jeux vidéo.

Malheureusement, même si de plus en plus de jeunes femmes travaillent maintenant aux côtés de leurs collègues masculins dans les grandes compagnies d'effets spéciaux et de jeux vidéo friands d'animations numériques, la part de la créativité est quasi nulle dans les tâches de ces animateurs. Il s'agit de reproduire des schémas, issus le plus souvent d'onirismes masculins, de batailles et de poursuites interminables. Et même si ce sont souvent de belles héroïnes aux formes pulpeuses qui tiennent les premiers rôles de ces sagas adolescentes, il n'y a rien de bien féminin dans ces répétitions mécaniques de tueries et de courses infernales suintant la testostérone.

Dans un registre plus créatif, sur le site de Folimage, une compagnie française qui produit et distribue des séries et des courts métrages d'animation, on pouvait voir en 2009 les premiers noms de femmes réalisant des courts métrages d'animation : *Ariol* d'Émilie Sengelin et Amandine Fredon. En 2011, le court métrage *Bisclavret* d'Émilie Mercier, narrant délicatement un poème ou lai médiéval de Marie de France dans le style des vitraux du Moyen Âge gagne plusieurs prix, et le coup de cœur du jury du Festival de cinéma d'Arles est le film *De riz ou d'Arménie* de Céline Seillé. En septembre 2012, Isabelle Lenoble, diplômée de l'école des Gobelins de Paris qui dispense un enseignement en animation, réalise *Pok et Mok*, une série comique diffusée sur Canal+ et France 3. Lentement, les filles accèdent enfin à une certaine reconnaissance dans cette chasse gardée masculine.

Au moment d'aborder les deux petits pays francophones voisins de la France, la Suisse et la Belgique, forcément parfois satellites de ce grand pays, il convient de souligner à nouveau l'importance de bien considérer leurs trajectoires réciproques : voici en effet la trajectoire typique de la plupart des petits pays.

HISTORIQUE DES SUISSES

Il faut noter que de se retrouver dans un aussi petit pays que la Suisse, voisine d'un pays si dynamique que la France au point de vue des revues de dessins d'humour et de BD, a de quoi attirer les créateurs à traverser la frontière plutôt que de les stimuler à développer un art fort de leur côté de la frontière. On voit donc les dessinateurs se promener dans un sens ou dans l'autre, au gré des contrats, ce qui ne facilite pas l'émergence d'un art national, mais également, ce qui rend la recherche plus corsée dans ce domaine. Même si la Suisse est le berceau du grand-père ou du père (selon son école de pensée, américaine ou européenne) de la bande dessinée, Rodolphe Töpffer, qui à partir de 1833, avec *L'histoire de M. Jabot*, va élaborer les bases de ce nouveau langage à naître, gags en images, fluidité des mouvements d'une case à l'autre, simplicité des physionomies, c'est véritablement plus de cent ans plus tard, avec la montée de l'underground, que les éditeurs suisses s'intéressent sérieusement à la BD.

Kesselring démarre la revue *Barbarie* (1973-74), à laquelle collabore Anne-Marie Simond (Anne-Marie Lambelet-Simond, 1941-) avec un trait insolent. Elle sera également présente dans la revue lancée par le même éditeur, *Swiss Brothers & Sisters* (1978-80), revue annuelle qui veut sans doute séduire un public international avec un tel titre, mais qui annonce également des dessinateurs des deux sexes ! Véronik (Véronique Frossard, 1957-) est la rédactrice en chef de cette revue dès le deuxième numéro, en plus d'y dessiner. Elle publie aussi dans *Le cri qui tue*, une revue helvète-nippone. Ces deux dessinatrices vont surtout participer à l'aventure de la revue française *Ah! Nana*, ce qui va les amener à publier en France par la suite. Cecilia Bozzoli⁵ (1957-) a suivi le même parcours que les deux précédentes et, au début des années 1990, elle réalise, en collaboration avec son père quatre albums de *L'histoire suisse en bandes dessinées*. Elle se consacre ensuite à la publicité, au vitrail et à l'illustration judiciaire. Quant à Simond, après des collaborations à *Pilote* et *Fluide glacial*, elle publie beaucoup, dont en 1997 un recueil de comics, *La Petite Alice*, dont les strips avaient paru dans plusieurs journaux et qu'elle poursuivra jusqu'en 2012 avec *La Nouvelle Alice*. Mais la majeure partie de sa carrière se déroule dans l'écriture de romans, tandis que Véronik se consacre à la peinture.

5. Ne pas confondre avec Cécilia Cappuano, les deux signant « Cecilia ». Bozzoli publie dans *Ah! Nana*, n° 2, p. 36.

Les dessinatrices de la deuxième génération auront plus de chance pour trouver en Suisse des éditeurs pour publier leurs albums. Odrade (Marianne Teekens, 1964-) ouvre le bal en 2002 avec *Ishum*, où elle illustre le scénario de Franz sur une histoire d'hermaphrodite. En 2005, Anne-Marie Pappas (1984-) impressionne avec ses thèmes loufoques dans *La bonne bête*, une narration minimaliste d'un être mi-homme, mi-vache. Enfin, Hélène Becquelin (1963-) inaugure l'ère des blogs de filles avec son www.angrymum.com où elle narre ses aventures de maman débordée, non sans rappeler *Les chroniques d'une mère indigne* de la blogueuse québécoise Caroline Allard.

En caricature et en dessin d'humour, on peut noter Caro (Caroline Rutz, 1972-) qui publie ses dessins dans les deux quotidiens *Bieler Tagblatt* dès 1994, et le *Journal du Jura* en 1997. Elle collabore aussi au *Médiatic* et à l'*Uniscope* et, depuis 2007, à l'hebdomadaire humoristique *Vigousse*. **Bénédicte Sambo** (1972-), pour sa part, se distingue par sa griffe puissante et présente ses œuvres à l'hebdo satirique *Vigousse* et au quotidien de Genève *Le Courrier*. Du côté de la Suisse allemande, deux noms ressortent, étonnamment aux antipodes stylistiques: Alexia Papadopoulos débute la caricature en 2002 dans le *Nebelspalter* et en 2006 dans le *Basler Zeitung* où elle signe des portraits grotesques ultra chargés, tandis que Anna Hartmann, également à Bâle, issue du monde de l'illustration, produit dans une tonalité minimaliste de minuscules dessins d'humour à la ligne depuis 2000 dans diverses publications suisses et allemandes.

En animation, le Festival International du film d'animation de Genève, Animatou, témoigne depuis quatre ans de la grande vitalité du cinéma d'animation suisse. C'est d'ailleurs en Suisse que fut créée en 1968 l'Association internationale du film d'animation (ASIFA). Récemment, on peut noter le nom de Camille Moulin-Dupré qui fait un hommage à Jean-Paul Belmondo dans *Allons-y Alonzo* (2009, Nadasky Films) en rotoscopie et 2D.

HISTORIQUE DES BELGES

LA BD

La Belgique est le pays de la bande dessinée grâce entre autres à l'immense talent de Hergé qui a su, avec les aventures du fameux reporter *Tintin* (1929-1983), hisser la bande dessinée au niveau d'un art à part

entière. Quelques femmes travaillant aux côtés de leur mari se font connaître, entre autres Liliane Funcken. De son nom Liliane Schorils, la dessinatrice belge née en 1927 à Soignies, produit aux côtés de son mari Fred Funcken des bandes dessinées historiques d'abord dans *Le journal de Spirou* (1938-) au début des années 1950, mais surtout dans *Le journal de Tintin* (1946-1989) jusqu'au milieu des années 1960. Dans la revue *Spirou*, Davine crée l'héroïne Zizette, une malheureuse enfant volée à ses parents. La revue *Annette*, uniquement pour les filles, voit les signatures de Suzanne André, Liliane Fabris et Annette Delataille. Ces récits d'un style réaliste et d'une narration sans surprise témoignent d'une époque révolue où la télévision commençait à peine sa révolution. C'est donc au sein des publications catholiques que s'expriment surtout les femmes, comme Françoise Hughes, qui participe à un récit sur l'abbé Pierre avec Raymond Reding.

Si *Tintin* et *Spirou* sont les deux piliers de la BD franco-belge, et s'adressent à la jeunesse, alors que la littérature pour les jeunes est un bastion pour les femmes illustratrices, ces revues resteront étonnamment rébarbatives à l'accueil des femmes bédéistes. Quelques-unes réussiront toutefois à y publier, surtout à partir des années 1980, telles Magda Seron qui collabore à *Tintin* entre 1982 et 1988 avec Gille Roux et Marie Meuse avec Chris Lamquet. Cette dernière publie aussi dans *Spirou* des BD fantastiques, la série Charly (quatre albums). En fait, la majorité des filles qui participent à des BD dans ces années-là le font en collaboration avec des artistes masculins, que ce soit Marianne Duvivier ou Viviane Nicaise. La seule à sortir du lot est Dominique David qui dessine pour *Spirou* la série pour ados *Jimmy Boy* (cinq albums).

En 1976, le professeur de la section « bande dessinée » de l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, Claude Renard, publie un recueil des travaux de ses élèves *Le 9^e rêve*, qui accorde une place importante aux dessinatrices durant ses cinq livraisons. Plusieurs dessinatrices de *9^e rêve* publieront par la suite dans la revue de BD d'auteur (*À suivre*), ce qui est en soi un témoignage de leurs qualités artistiques. Qui se souvient de Marie-Christine Demeure (1959-) qui démontre très tôt une grande imagination et polyvalence dans des BD de styles divers qu'elle publie dans *Spirou*, *Tintin*, *Gomme?* Elle produit un album de science-fiction, *Transfert* (1983), sur un scénario de Y. Hasse. Elle s'oriente par la suite vers le dessin animé, puis l'illustration. Elle est maintenant artiste peintre. Ou de Cécile Schmitz, qui a également publié, dans *Tintin* et dans *Spirou* de son trait raffiné, *Le dit de la mouche* (1983), *Pépé* (1986), avant de se tourner vers des BD éducatives? Ou de Véronique Goossens (1956-) qui obliquera

par la suite vers l'estampe artistique? D'autres dessinatrices persistent, comme Chantal de Spiegeleer (1957-) qui, après un passage dans (*À suivre*), produit aussi l'album *Mirabelle* (1982). Son style graphique géométrique est remarqué et elle entreprend la série *Madila* pour *Tintin* en 1988. Elle aura cinq albums de *Madila* jusqu'en 1995, puis un sixième en 2008, *Les yeux dans les yeux*. Puis, elle s'oriente vers le jeu vidéo. Enfin, en 2009, après le décès de son mari René Sterne, elle termine l'album *La malédiction des trente deniers*, une aventure de Blake et Mortimer qu'il n'avait pu finir. En 2006, un nouveau *9^e rêve* paraît sous l'impulsion d'Alain Goffin, professeur à l'École de recherche graphique de Bruxelles, mais il n'aura pas de suites.

Deux noms ressortent. Dominique Goblet (1964-) publie *Portraits crachés* (1997) et *Souvenir d'une journée parfaite* (2001). Puis *Faire semblant c'est mentir* (2007) sera le coup d'envoi d'un début de carrière à l'extérieur des frontières de la Belgique. Goblet s'impose comme une artiste à part entière, associant dans ses planches divers médiums, dessins, croquis, gouaches, peintures, encres, dans une hybridation de ses propos. Après cette autobiographie, elle présente en 2010 un dialogue émouvant avec sa fille à l'aide de dessins, *Chronographie* (avec Nikita Fossoul). Son œuvre est à l'honneur dans l'exposition sur la BD belge actuelle « Génération spontanée » présentée en 2011 à Angoulême.

Chez les jeunes, on note le travail délicat de Judith Vanistendael qui, d'un pinceau subtil, raconte le douloureux parcours d'une famille face au cancer à travers les moments précédant le décès de l'un des siens, dans *David, les femmes et la mort / When David lost his voice* (2012).

LA CARICATURE

En caricature, en Belgique comme dans les autres pays francophones, que ce soit la France, la Suisse ou le Québec, aucune femme n'a obtenu le poste de caricaturiste éditorialiste durant tout le XX^e siècle. **Cécile Bertrand** (1953-) fait figure d'exception dans ce contexte, elle qui depuis 2005 détient le poste de caricaturiste éditorialiste au quotidien *La Libre Belgique*.



Cécile Bertrand, *Le droit de votes aux femmes*, *La Libre Belgique*, 25 sept. 2011

© Cécile Bertrand 2011

L'ANIMATION

La Belgique étant le pays de la bande dessinée, il n'est pas étonnant que son industrie du dessin animé ait démarré en lien avec la BD, plus spécifiquement pour mettre en mouvement les bandes populaires du *Tintin* d'Hergé. Les éditeurs de la revue *Tintin*, les éditions du Lombard, fondent le studio Belvision, qui, en plus d'animer *Les Aventures de Tintin*, aura plusieurs productions autonomes. Clorinda Warny (1939-1978) travaille sur *Pinocchio dans l'espace* (1965), puis pour la télévision avant de quitter le pays pour le Canada où elle œuvre au sein de l'ONF à partir de 1967.

Suivant une mode internationale, les petits studios indépendants naissent dans le tourbillon culturel des années 1970, et les films d'auteur seront encouragés par de généreuses subventions du ministère de la Culture. C'est la chance pour quelques femmes réalisatrices d'émerger, dont la Belge **Nicole Van Goethem** (1941-2000) qui est la troisième femme réalisatrice à recevoir un Oscar du meilleur court métrage d'animation pour *Une tragédie grecque* / *Een grieke tragedie* en 1987.

PORTRAITS

CLAIRE BRETÉCHER (1940-)

Claire Bretécher

Son immense talent fait de Claire Bretécher l'une des figures marquantes de la bande dessinée du XX^e siècle.

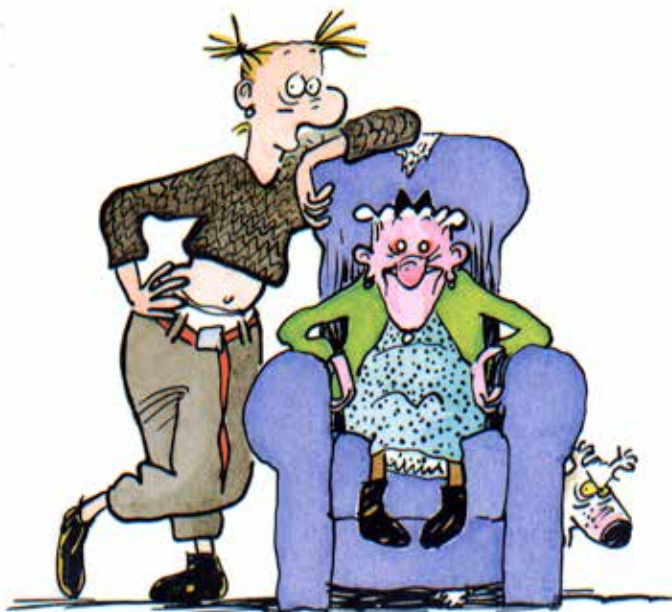


Elle est née à Nantes, en France, et a débuté en bande dessinée pour la jeunesse en 1963 en collaborant à *L'os à moelle* avec son *Facteur Rhésus*, puis avec divers courts récits à la revue *Tintin* (1965-1966) et *Les Gnan Gnan à Spirou* de 1967 à 1971, les deux grands piliers de la BD franco-belge. En 1968, elle signe la série *Baratine et Molgaga* dans *Record*. On reconnaît dès ses débuts ce style fait de simplicité mais aussi de nervosité, comme si ses personnages étaient excédés par la vie ! Elle commence à se démarquer véritablement avec son style coupant dans la BD adulte de la revue *Pilote* (1969-1972) où elle crée successivement le personnage acide et excentrique de *Cellulite*, puis la rubrique caustique *Salades de saison* dénigrant les mœurs contemporaines, dans une attitude cynique et désabusée qui sera un peu sa marque de commerce pour les 30 années suivantes.

En 1972, après avoir quitté avec fracas la revue *Pilote* et avoir fondé *L'Écho des savanes* avec Gotlib et Mandryka, une revue qui prend vite, dans le courant de la vague underground, des allures iconoclastes et qui vire dans le porno déchaîné, elle choisit plutôt la voie de la presse à grande diffusion en intégrant un hebdomadaire d'information lu dans toute la francophonie, *Le Nouvel Observateur*, en 1973. C'est dans ce cadre qu'elle réalisera sa BD culte, *Les Frustrés*. Chaque semaine, jusqu'en 1981, puis épisodiquement jusqu'au moment où elle introduit le nouveau personnage d'*Agrippine* (1988-2009), elle ironisera sur la société contemporaine avec une verve et un culot désopilants.

CLAIRE BRETECHER

AGRIPPINE et l'ancêtre



Claire Bretécher, page couverture d'*Agrippine et l'ancêtre*, 1998

© Claire Bretécher 1998

Cinq tomes des *Frustrés* paraissent entre 1974 et 1980, tandis que huit tomes d'*Agrippine* voient le jour entre 1988 et 2009. Claire Bretécher gravit donc encore un échelon dans la satire absurde quand elle met en scène cette jeune adolescente, *Agrippine*, qui s'exprime dans une langue imaginative, mélange de verlan, d'argot et de langue populaire évoquant

parfois Boris Vian par son côté poétique, et qui rejette en bloc la génération de ses parents tout en s'y installant confortablement, sans en avoir l'air. Un pur délice d'ironie! Son long passage dans cette revue de gauche lui permet en outre de publier en sus des aventures plus longues. L'auteur fait le choix de s'éditer elle-même: ses albums de gags en une page ou en histoires suivies, aux titres évocateurs, dont *Le cordon infernal* (1978), traitent des relations familiales inextricables, des lieux communs sur la religion dans *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* (1980), des clichés sur la maternité avec *Les Mères* (1982) ou de l'obsession actuelle pour la santé à tout prix avec *Docteur Ventouse, bobologie* (1985). Elle se moque de tous les travers contemporains avec sa lunette féministe, non dénuée d'une certaine tendresse. C'est d'ailleurs sa grande intériorité que l'on ressentira face à ses recueils d'œuvres artistiques en couleur: *Portraits* (1983), *Moments de lassitude* (1999), *Portraits sentimentaux* (2004).

TÉMOIGNAGE PAR RAPPORT À LA CONDITION DES FEMMES ET SON ŒUVRE

[Elle a été taxée de sexiste par certains bibliothécaires du Québec en 2000] J'étais violemment féministe quand j'étais jeune, mais je ne suis pas militante de nature. [...] De toute façon, quand on est une femme et qu'on est sainement égoïste, on est féministe. Mais je m'élève violemment qu'il y ait le moindre sexisme dans *Agrippine*. (Propos tirés de « Claire Bretécher: Il n'y a pas le moindre sexisme dans *Agrippine* », clavardage avec les lecteurs le 24 mars 2009, à l'occasion de la sortie du huitième tome d'*Agrippine* sur le site du journal *Libération*, www.liberation.fr/livres, visité en février 2013.)

C.B. Mais c'est évident que le monde dans lequel a vécu la grand-mère d'*Agrippine* n'est pas celui dans lequel vit *Agrippine*, alors elle a un petit peu de mal à s'adapter, comme moi, par exemple, ou comme beaucoup de gens, et plus on est vieux et plus on a du mal. Je n'ai pas l'intention de faire spécialement un truc sur les relations intergénérationnelles...

Q. Se retrouve-t-elle dans les conflits qu'elle raconte? C.B. Non, non, moi je me situe comme rien du tout, peut-être à l'extrême rigueur je serais plus proche de l'arrière-grand-mère, comme mentalité. (Propos tirés de « Un entretien avec Claire Bretécher », octobre 2004, www.laguinguette.com/lejournal/2004, site visité en février 2013.)

TÉMOIGNAGE À PROPOS DE SON FÉMINISME

Pourtant, je ne brandis pas de drapeaux : je n'aime pas le militantisme. Et puis, dans mes histoires, les femmes ne sont pas plus gâtées que les hommes [...]. Il y a des gens pour trouver que *Cellulite* est une charge contre les femmes parce qu'elle est moche et niaise ! [...] C'est justement une attaque contre les femmes niaises, nuance... (Propos tirés de « À bâtons rompus avec... Claire Bretécher », Schtroumph, *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974, p. 14.)

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS

[Elle démarche à la revue *Bayard*] « À cette époque-là, je ne pensais pas du tout à la BD ; cela me paraissait complètement impossible. »

[Ses débuts à *Pilote*] « J'étais la seule femme dans les réunions de rédaction, il n'y avait que des mecs. » (Propos tirés de « Clés du regard » par Guy de Belleval, Télévision suisse, 9 février 1977, www.rts.ch/archives/tv/culture/clés, site consulté en février 2013.)

NICOLE VAN GOETHEM (1941-2000) (BELGIQUE)

Nicole Van Goethem

Nicole Van Goethem est la troisième femme réalisatrice à avoir reçu un Oscar pour le meilleur court métrage d'animation, un prix qui existe depuis 1932 ! En 1986, elle reçoit en effet ce prix pour son court métrage *Een grieke tragedie / Une tragédie grecque* (1985).

Nicole Van Goethem est née à Anvers, en Belgique. Après des études en beaux-arts à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers et des cours de flûte au Conservatoire royal d'Anvers, elle se tient dans des groupes d'artistes à Anvers et fait de la figuration dans des films. Puis, elle fait du graphisme et touche au dessin



animé. Mais c'est en compagnie du grand dessinateur Picha qu'elle approfondit la technique du dessin animé et, selon ses propres dires, qu'elle prend vraiment goût à l'animation. Elle collabore aux deux dessins animés *Tarzoon, la honte de la jungle* (1975) et *Le chaînon manquant* (1980). Dans *Een griekse tragedie / Une tragédie grecque*, elle raconte de façon totalement loufoque les aventures de trois cariatides qui soutiennent le tympan d'un temple et qui, après plusieurs malchances, finissent par laisser le temple s'écrouler pour s'envoler vers de meilleurs cieux. Certains ont voulu y voir une allusion discrète à la libération des femmes. L'année suivante, c'est avec encore plus de délire qu'elle signe *Pleine de grâce* (1986), osant placer des religieuses dans une boutique érotique!

Elle a l'occasion de publier des dessins dans la revue française *Hara-Kiri*, « journal bête et méchant » selon leur propre appellation. Son dernier film a été terminé de façon posthume par ses collaborateurs, sous la direction de Rudi Renson : *LAT*, pour *Living Apart Together (Vivre seuls ensemble, 2000)*, raconte la relation entre deux aveugles.

Cinq prix, dont un Oscar pour le meilleur court métrage
d'animation en 1986.



Nicole Van Goethem, *Une tragédie grecque*, 1985

© Nicole Van Goethem 1985

CHANTAL MONTELLIER (1947-)



Chantal Montellier

Chantal Montellier se démarque comme une bédéiste engagée, qui signe une œuvre tournée vers la dénonciation des inégalités, soulignant divers abus et violences, notamment envers les femmes, et plus précisément en prenant la défense des femmes qui font de la bande dessinée.

Chantal Montellier est née près de Saint-Étienne dans la Loire. Elle étudie à l'École des beaux-arts de Saint-Étienne de 1962 à 1969 et enseigne les arts plastiques de 1969 à 1973. Elle retourne ensuite à l'enseignement des arts de 1989 à 1993. Ses activités artistiques débutent par la peinture, de 1969 à 1973. Puis, elle se tourne vers le dessin de presse, commence à *Charlie* en 1974 et publie de 1974 à 1978 dans *L'Humanité*, *France-Nouvelle*, *Maintenant*. C'est avec la revue de BD de femmes *Ah! Nana* que commence sa carrière de bédéiste. Ses BD se démarquent tout de suite par leur esthétique punk, leurs thématiques morbides et leur discours violent et parfois souvent à la limite de l'absurde. Elle collabore à partir de 1978 à la revue de bandes dessinées d'auteur (*À suivre*) de façon régulière avec des œuvres chocs, telles *Virginia Woolf* et *Divine*. Montellier assaisonne ses atmosphères étouffantes de touches grotesques, exprime sa révolte par de vastes sagas. Ses premiers albums reprennent parfois ses BD parues en revues comme *Blues* (1979), *Shelter* (1980) ou *Le rêve du fou* (1981), où elle traite de la folie, des exclus sociaux de tout acabit, et sont immédiatement remarqués.

Parmi la trentaine d'albums de BD de cette auteure prolifique, notons *Odile et les crocodiles* (1984), où elle témoigne de la violence faite aux femmes par ses propos acides et directs. Puis, dans les années 1990, elle évolue vers un style presque néo-classique où la profusion linéaire et l'exagération métaphorique des zones de décor servent un propos résolument tourné vers la cause des femmes. La série « Les aventures de Julie Bristol », qui met en scène les rapports entre les femmes, l'art et la société, comporte entre autres *La fosse aux serpents* en 1990, un vibrant hommage à la sculptrice Camille Claudel, et en 1992 *Faux sanglant* en reconnaissance à la peintre Artémisia Gentileschi, artiste italienne du

XVII^e siècle, deux grandes artistes femmes dont la carrière fut quasi niée par l'histoire de l'art officielle. En 1998, elle retrace, avec *La Femme aux loups*, qu'elle cosigne avec l'ingénieure Hélène Meynaud, l'évènement tragique du massacre par un tireur fou de 14 jeunes femmes étudiantes ingénieures, le 6 décembre 1989, à l'École polytechnique de Montréal. Puis, elle poursuit vers des propos plus directement reliés à des faits contemporains avec la BD politique *Les damnés de Nanterre* (2005) sur un fait divers de 1994 et *Tchernobyl mon amour* pour marquer en 2006 le 20^e anniversaire de l'accident nucléaire. Ses plus récentes œuvres sont une adaptation de Kafka, *Le Procès* (2009), *The Trial* en anglais, et un pamphlet sur les aléas de la recherche d'emploi, *L'inscription* (2011). Elle prend position de façon personnelle en participant à la fondation en 2008 d'un prix dédié aux femmes qui font de la BD, le prix Artémisia. Un seul de ses livres est un recueil de ses dessins de presse: *Sous pression, recueil de dessins de presse (1971-2002)*.

TÉMOIGNAGE SUR LA REVUE *AH! NANA*

Q. Et comment ça marchait *Ah! Nana*?, est-ce qu'il y avait des réunions avec toutes les dessinatrices? C.M. Ben, c'étaient des réunions où les dessinatrices n'ont jamais participé [...].

Q. De loin, cela semblait provenir d'une équipe qui se tenait bien. C.M. Ah, ce n'était pas du tout ça! [...] Le côté journal de femmes, fait par les femmes, je ne pense pas que cela ait provoqué des choses très spécifiques [...]. Ce n'était pas du tout une démarche consciente et délibérée de la part des dessinatrices. Tu vois, il n'y a jamais eu de réunion dans lesquelles on a discuté de ce que ça doit être un journal de bandes dessinées féminin. Quels sont les thèmes à aborder? Ce n'était pas du tout autogestionnaire. C'était un objet. Et pourtant beaucoup de gens pensaient qu'on y avait toutes donné nos idées, participé à l'élaboration.

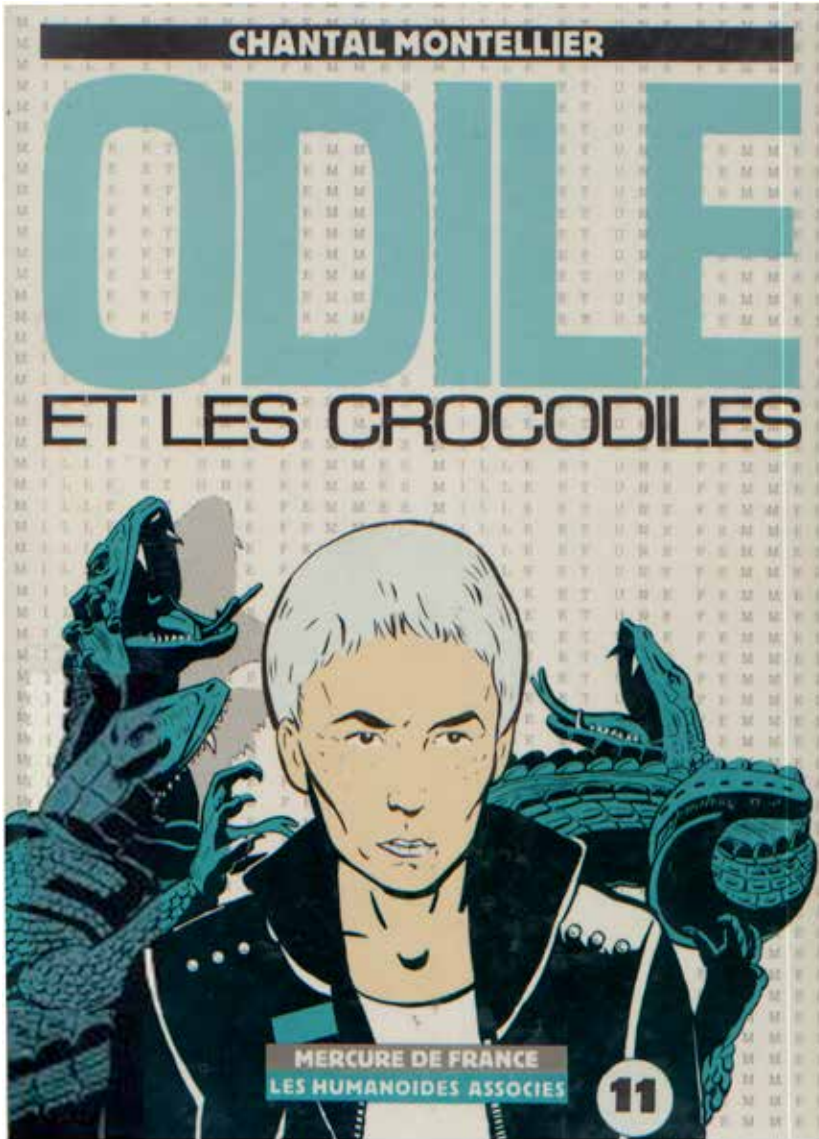
Q. Est-ce que tu penses que ça aurait pu être intéressant? C.M. Oui, absolument! Non, du point de vue de la bande dessinée féminine, ça n'a pas été une expérience bouleversante. (Entrevue réalisée le 18 mai 1979, dans Falardeau, 1981, p. 382.)

TÉMOIGNAGE SUR SON STATUT DE FEMME ARTISTE À SES DÉBUTS

F.B. Votre statut de femmes a-t-il rendu plus difficile l'entrée dans le monde de la bande dessinée dans les années 1970, quand vous avez commencé, ou cela a-t-il offert au contraire une ouverture plus grande? C.M. Être une femme dans ce milieu, qui était jusqu'à peu très masculin, n'était pas quelque chose de simple, mais j'ai démarré dans la bande dessinée par le biais d'un journal de femmes, *Ah! Nana*, ce qui m'a un petit peu aidée. À partir du moment où *Ah! Nana* a disparu, je me suis retrouvée dans une presse et un système éditorial qui étaient complètement masculins. Des problèmes ont commencé à surgir... Le machisme, le sexisme n'étaient pas absents! De plus, j'étais très décalée du fait du contenu de mon travail, et de ma personnalité. [...] Il faut dire que, pour moi, la BD était une arme politique surtout. Le moyen d'exprimer une colère, une souffrance.

TÉMOIGNAGE SUR LA SITUATION ACTUELLE DES FEMMES BÉDÉISTES

Davantage de femmes sont publiées, mais dans quelle condition et avec quel projet éditorial derrière? Ont-elles la possibilité de faire « carrière » ou juste un *one shot* en surfant sur les modes du moment? Sont-elles prises au sérieux comme artistes par leurs éditeurs ou seulement exploitées le temps d'un album ou deux, coïncidant avec ce qui est dans l'air, et avec les jeux mimétiques des post adolescents? « Trois petits tours et puis s'en vont! À la suivante! » [...] Le côté nombriliste qui prédomine constitue un repli sur le premier cercle, la famille, l'organique, le giron naturel. Le rapport mère-fille, souvent représenté, n'est que rarement mis en perspective dans la scène plus large de la société et de ses mœurs, rapports de force et domination. La politique, elle, s'absente quasi totalement. Donc, en gros, plus de femmes s'expriment et sont publiées, mais pour mieux revenir à ce qui est depuis toujours considéré comme leur territoire assigné: la maison, l'intime. En cela, la bande dessinée féminine actuelle participe, volontairement ou pas, à un retour à « l'ordre », et pas que symbolique. Ce que j'entends au-delà de toutes ces paroles et images féminines et des phylactères qui les enserrent, c'est la voix du patriarcat et de ses normes qui nous dit: « Occupez-vous de vos fesses! » (Propos tirés de l'annexe 1 du mémoire de Florie Bois, « Les femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis 1970 », École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques de Lyon, 2009, repris sur le site www.chantal.montellier.org, consulté en janvier 2013.)



Chantal Montellier, page couverture d'*Odile et les crocodiles*, 1984 et 2008

© Chantal Montellier 2008

FLORENCE CESTAC (1949-)



Florence Cestac

Florence Cestac est une femme-orchestre de la bande dessinée francophone. Elle a été successivement dessinatrice, libraire puis éditrice puis à nouveau dessinatrice. Elle est extrêmement prolifique puisqu'à ce jour

elle a publié au-delà de 30 titres !

Elle est née à Pont-Audemer en Normandie. Après des études aux beaux-arts à Rouen, elle fréquente l'École des arts décoratifs de Paris en 1968. Elle publie ses premiers dessins dans les revues pour la jeunesse, *Salut les copains*, *Lui, 20 ans*. Elle ouvre en 1972 en compagnie d'Étienne Robal la première librairie parisienne de bandes dessinées, Futuropolis, qui deviendra une maison d'édition (1975-1994) du même nom spécialisée en BD. Elle collabore à cette époque à la plupart des grandes revues de BD françaises : (*À suivre*), *Charlie mensuel*, *Ah! Nana*, *Pilote*, *Métal hurlant*. D'un style rapide, au pinceau empâté, elle y crée un haricot détective loufoque, Harry Mickson, qui promène sa gouaille d'une revue à l'autre. Dans les années 1990, elle travaille pour les enfants dans *Le journal de Mickey* et bâtit sur des scénarios de Nathalie Rocques la série déjantée des *Déblok* qui auront droit à sept tomes de 1997 à 2002. Parallèlement, elle crée *Les Aventures de Gérard Crétin* pour la revue enfantine *Mikado*. À la même époque, elle se tourne vers un humour adulte avec la BD *Le démon de midi* (1997). Ses créatures molles et grotesques, affublées de nez énormes et d'yeux exorbités, s'échangent des dialogues hilarants évoquant le théâtre, et c'est d'ailleurs ce qui arrivera à sa BD, qui sera adaptée au cinéma et au théâtre, ce qui lui donnera une notoriété rare en BD. Cestac revient dans la même tonalité avec *La vie en rose* (1998) où l'optimiste Noémie se pâme pour tout et *Du sable dans le maillot* (1999), satires outrancières de la vie contemporaine en famille et en couple. Elle poursuit sur sa lancée avec une BD autobiographique *La vie d'artiste* (2002). Enfin, la vie de cette artiste atypique et hyperactive est parsemée de créations artistiques de tous ordres et elle expose régulièrement en galerie ses illustrations et même des œuvres en trois dimensions, toujours avec ses tonalités grotesques ; juste pour donner l'heure sur le registre de ses expositions, la dernière en date s'intitulait en 2004 « Bustes et camem-

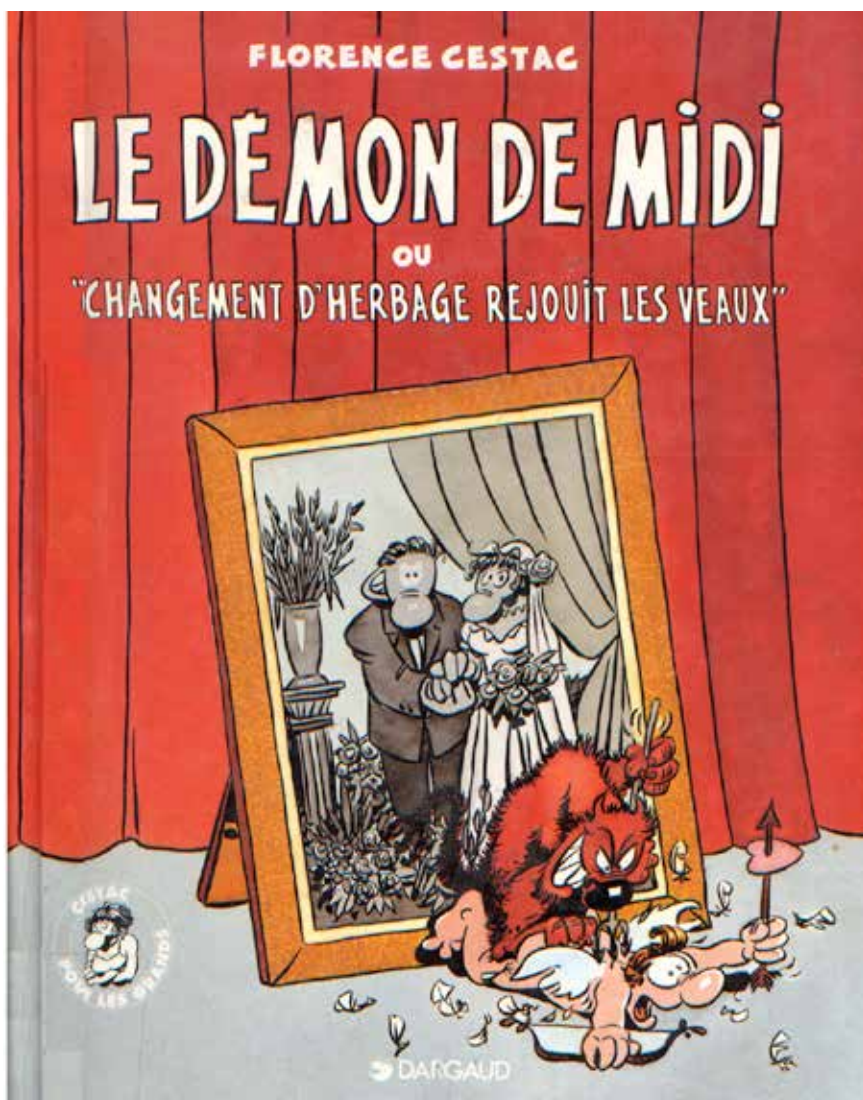
berts» à la Galerie Desbois de Paris! Cestac illustre aussi plusieurs textes humoristiques, l'une de ses activités les plus courantes à l'heure actuelle. Elle signe également des BD sur des scénarios de grands écrivains, telle *Des salopes et des anges* (2011) avec Tonino Benacquista, une saga à propos des difficultés à avorter dans la France des années 1970.

Parallèlement, elle signe un essai sur l'histoire de sa maison d'édition, *La véritable histoire de Futuropolis* (2007). Enfin, elle poursuit aussi ses œuvres loufoques pour la jeunesse prépubliées dans la revue *Pif Gadget*, avec *La Fée Kaca* (2007) et *Les ados Laura et Ludo* de 2006 à 2010. Sa ligne se clarifie avec *Le Démon d'après-midi* en 2005, où trois femmes dont l'âge avance, comme celui de leur auteure, échangent sur leur condition avec un cynisme désopilant.

Plusieurs prix, dont deux Alph-Art humour du festival d'Angoulême en 1989 et en 1997, et le Grand Prix de la Ville d'Angoulême en 2000. Elle fut présidente du Festival international de la BD d'Angoulême en 2001.

TÉMOIGNAGE SUR LA PRÉSENCE DES FEMMES EN BD

Q. Est-ce que le profil de discours comme « enfin une femme récompensée » ou encore « il n'y a pas assez de femmes dans la BD » te touche? F.C. Non, je m'en fous. Pour être plus précise, je considère que les choses sont ainsi. Je dis toujours que le milieu de la bande dessinée n'est pas du tout machiste, tout cela est simplement culturel: il y a plus d'hommes qui font de la BD, c'est tout. Certes, c'est un milieu très masculin mais ce n'est pas pour cela que c'est dur, qu'on est rejeté et que nous, pauvres femmes, nous en bavons... non, ça n'est pas vrai! Je dois ajouter que je n'ai jamais eu de problèmes pour me faire éditer, bien au contraire. D'ailleurs, quand j'ai été nominée au grand prix d'Angoulême, tout le monde était content. (Propos tirés de « Interview de Florence Cestac » par Philippe Mellot, le 26 juillet 2006, par BDZoom, www.bdzoom.com, site visité en février 2013.)



Florence Cestac, page couverture de *Le Démon de midi*, 1997

© Florence Cestac et Dargaud 1997

FRANÇOISE MÉNAGER (1949-)



Françoise Ménagier, autoportrait

Françoise Ménagier est l'une des premières femmes dessinatrices d'humour en France.

Elle a fait ses études à l'École des beaux-arts de Paris. Elle poursuit avec une licence en arts plastiques. Elle commence dans la revue féministe *Sorcières* et dans le magazine de BD féminines *Ah! Nana* en 1977. Mais

c'est véritablement le magazine féministe à grand tirage *FMagazine* qui la fait connaître dès 1978 avec ses dessins d'humour et des BD sans paroles. Sa ligne claire est efficace, et l'idée de raconter des histoires sans paroles est en soi une trouvaille. Elle développe une façon particulière de souligner les absurdités de la vie des femmes en pleine révolution féministe qui la fait remarquer par les grands magazines. Par la suite, elle participe en tant que dessinatrice de presse à *La Vie*, *Le Monde*, *Le Monde de l'éducation*, *Paris Match*, *Les Échos*, *La Tribune*. Elle illustre entre autres divers ouvrages qui traitent de la condition féminine. Elle publie en 2013 ses dessins d'humour sur *Échos.fr* et, selon la mode nouvelle pour les dessinateurs d'humour, elle distribue ses dessins d'humour par un catalogue Internet, Econovox.

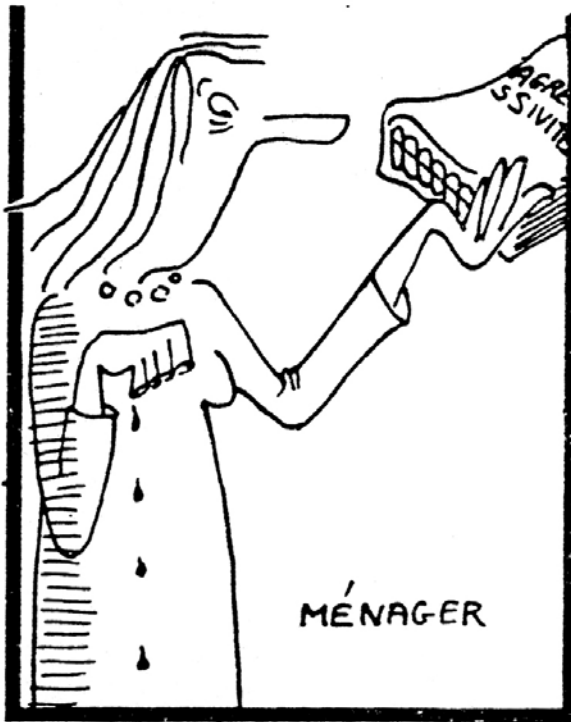
Grand Prix de l'humour vache de Saint-Just-le-Martel en 1994.

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS DANS LES RÉDACTIONS DE MAGAZINES

Il me dit: « Écoutez, c'est très bien ce que vous faites. La seule chose que je peux vous proposer, c'est d'illustrer un livre de cuisine...! » Finalement, il me renvoyait à ma cuisine! En fait, ça m'a fait un choc. [...] Il n'y a que les femmes qui aimaient vraiment ce que je faisais. Et les hommes se sentaient toujours mal à l'aise. Et même quand je n'étais pas du tout agressive. Ils se sentaient peut-être exclus de mon univers, et pourtant je ne les excluais pas. C'était une façon différente de voir les choses [...]. Je voulais dessiner dans des journaux politiques, genre *Nouvel Observateur*. [Mes dessins], c'était la vie quotidienne mais vue d'une façon féministe et un peu radicale par rapport à eux. Je n'adaptais pas du tout mes dessins [...]. Les gens me disaient: « C'est trop dur, c'est trop radical. » J'ai dit: « Ah non, je ne peux pas changer! » Et puis je parlais.

TÉMOIGNAGE SUR L'HUMOUR DES FEMMES COMPRIS PAR DES FEMMES

C'est marrant, dans ma vie, ce sont surtout des femmes qui m'ont aidée [...]. Dans les rédactions que j'avais visitées auparavant, j'avais aussi ressenti cette espèce de sympathie de la part des femmes occupant des postes de direction [...]. Elles étaient contentes que ce soit une femme qui se présente enfin. Les hommes aussi, ils sont gentils dans les rédactions. Je n'ai jamais été mal reçue parce que j'étais une femme. C'était l'univers que je présentais qui dérangeait. (Entrevue réalisée en mai 1979, dans Falardeau, 1981, p. 370 et 373.)



Ménagier, *Agressivité*, *Ah! Nana*, no 3, avril 1977

© Françoise Ménagier 1977

CATHERINE BEAUNEZ (1953-)



Catherine Beaunez

Catherine Beaunez s'est fait connaître par ses dessins d'humour à fort discours féministe.

Elle commence à publier des dessins humoristiques durant les années 1980 dans divers journaux et magazines, et sa réputation dépasse les frontières car certaines de ces publications sont aussi lues dans tout le monde francophone : *Le Monde*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*, *Charlie Hebdo*. Son style pointu voisin de l'esquisse est particulièrement efficace dans ses

pointes acérées envers les travers de la société contemporaine. Elle a également publié quelques albums de bande dessinée avec des gags en une page, tels *Mes partouzes* (1984), *Vive la carotte* (1987), *Je suis une nature* (1989) et *Liberté chérie* (1992) dont certains furent traduits en plusieurs langues.

Après une assez longue pause, elle revient en 2001 à l'album de dessins d'humour avec *On les aura!* Son humour caustique et ravageur explose dans ce bouillant plaidoyer pour une présence accrue des femmes dans le domaine politique : du pur bonheur ! En entrevue, elle avoue avoir tenté sans succès de faire éditer ce livre pendant six ans, et attribue cette attente au sujet abordé par ce recueil, à savoir le sexisme des hommes politiques. Elle continue à publier ses dessins dans diverses publications : *Marianne*, *Causette*, *Barricade*, *L'École des parents*, *L'Humanité*. Elle s'engage de plus en plus dans les causes féministes et est, entre autres, co-signataire de la lettre « Dessinatrices oubliées » dans *Le Monde* en janvier 1998. Elle milite pour plusieurs causes, dont l'Association Artémisia à partir de 2007 pour la promotion de la bande dessinée féminine. Depuis 2009, elle fait désormais partie de l'organisme *Cartooning for peace / Dessins pour la paix*.

TÉMOIGNAGE SUR LE DESSIN D'HUMOUR ET LE POUVOIR

Il y a trente ans, peu de femmes osaient se moquer des hommes et du machisme dans les journaux français. La plupart des directeurs artistiques et des éditeurs en chef étaient des hommes et, évidemment, ils voulaient protéger leur territoire et garder leur pouvoir. [...] Les dessins ont le pouvoir de condenser et d'expliquer une culture entière. Un dessin va droit au cœur du sujet et l'on réagit au message rapidement et instinctivement. (Propos recueillis le 2 avril 2008 dans « La BD comme manifeste politique » au sujet de son album *On les aura!*, exposition en ligne: Les femmes, le pouvoir et la politique, sur le site de l'International Museum of Women, www.imow.org/wpp/stories/viewstory, consulté en février 2013.)



Beaunez, « Je ne voudrais pas être à sa place », *Politis*, mars 2004

JEANNE PUCHOL (1957-)



Jeanne Puchol

Photographie : Isabelle Sidéra

Jeanne Puchol est née à Paris et elle est diplômée de l'École nationale supérieure des arts décoratifs en photographie. Elle s'oriente vers la BD avec *Ringard* (1983). En janvier 1985, elle signe avec d'autres dessinatrices le manifeste « Navrant » publié par *Le Monde*. Elle poursuit avec d'autres récits policiers aux tonalités sombres, *Traquenards* (1986), *Dessous troublants* (1987), *La dernière rame* (1989). Son trait expressionniste en forts contrastes de noirs et de blancs fait merveille dans ces sagas. Elle illustre aussi des romans policiers et des récits pour la jeunesse pour *Je bouquine*, *Je lis des histoires vraies*, ainsi que des *story-boards*. Elle signe en compagnie du scénariste Laurent F. Bollée *Cabaret des espoirs* qui paraît en partie de 1993 à 1995 dans la revue de BD d'auteur (*À suivre*).

C'est en 1998 qu'elle emprunte un ton plus comique, en équipe avec le scénariste Anne Baraou, pour camper le personnage humoristique de Judette Camion dans *Excusez-moi d'être une fille* (1998) et *Et avec qui je veux* (1999). Comme auteure complète, en 2003 et 2004, elle démarre une saga étonnante avec un personnage imaginaire et assez étrange, couplé à une bouchère déguisée en homme dans le décor de l'Inquisition dans l'Espagne du XVI^e siècle : *Haro sur la bouchère!*, et *La bouchère au bûcher*. Elle fonde l'Association Artémisia pour la promotion de la bande dessinée féminine en 2008 avec Chantal Montellier et Marie-Jo Bonnet et elle en assure la présidence les deux premières années. Dessinatrice prolifique, elle illustre plusieurs récits scénarisés par d'autres, sur des thèmes souvent historiques, et même biographiques, dont *Jeanne d'Arc* (2011) sur un texte de Valérie Mangin. Puis, elle se tourne vers le roman graphique et signe en 2013 *Charonne-Bou Kadir*, un pamphlet noir et blanc aux accords tragiques revenant sur un fait historique troublant, le massacre déroulé à Paris en 1962 à la station de métro Charonne en pleine guerre d'Algérie.

Prix Artémisia 2013 pour *Charonne-Bou Kadir*.

TÉMOIGNAGE SUR LES THÈMES ABORDÉS PAR LES FEMMES

Il n'y a pas UNE bande dessinée féminine et UNE bande dessinée masculine, il suffit de voir la diversité des registres choisis et des styles graphiques mis en œuvre par les unes et les autres pour s'en convaincre. En revanche, il y a sûrement des thèmes féminins et une ou des manières féminines de les aborder. [...] L'imaginaire, l'inconscient mis en œuvre dans la création, que ce soit en bande dessinée ou dans d'autres domaines, procèdent du corps, des expériences sensorielles et sont forcément différentes d'un sexe à l'autre. (Propos recueillis dans l'entrevue «Jeanne Puchol: La création est forcément différente d'un sexe à l'autre», le 15 décembre 2008 sur le site d'ActuaBD, www.actuabd.com, visité en février 2013.)



Le blog de Jeanne Puchol

Jeanne Puchol, page d'introduction du blog: jeanne-puchol.blogspot.com

© Jeanne Puchol 2012

CÉCILE BERTRAND (1953-) (BELGIQUE)



Cécile Bertrand

Cécile Bertrand est l'une des rares femmes, sinon la seule, à avoir jamais occupé le poste de caricaturiste éditoriale dans un quotidien francophone, poste qu'elle détient encore.

Née à Liège en Belgique, elle débute en illustration pour enfants après des études en art à l'école Saint-Luc. Également peintre et sculpteur, elle illustre depuis 1981 de nombreux livres pour la jeunesse. En 1989, elle commence une carrière de caricaturiste où elle acquiert rapidement la notoriété grâce à son style caractéristique, rond et empreint de sensibilité. D'un trait simple et cocasse, elle tient un discours puissant et efficace usant abondamment de métaphores visuelles, avec des textes brefs et coupants. Ses collaborations les plus connues sont à *Vif*/*L'Express*, *Plus Magazine* et *Axelle*, une revue de la vie féminine où elle aborde les questions sous un angle plus féministe. En 2003, elle publie un premier recueil de ses dessins de presse, *Les femmes et les enfants d'abord*. Depuis 2005, elle est caricaturiste éditorialiste au quotidien *La Libre Belgique* avec sa série *Les Poux*. En 2007, elle sort un recueil de ses caricatures *Les Poux*. Elle expose aussi régulièrement ses œuvres plastiques. Elle est membre de Cartooning for peace/Dessins pour la paix.

Deux fois le Grand Prix du PCB (Press Cartoon Belgium) en 2007 et 2011.

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE CARICATURISTE FEMME

Lorsque je suis arrivée à *Vif/L'Express* en janvier 1990, je suis arrivée dans une rédaction dirigée par des hommes. Non, ce n'est pas simple. Très vite, on m'a dit que j'étais une bonne coloriste (en effet j'avais été peintre, puis coloriste pour des bandes dessinées pour gagner ma vie) [...] je prenais ce terme de plus en plus pour une injure, car cela occultait le propos de mon dessin... je pense qu'il reste dans la tête des hommes que les femmes n'ont pas d'humour. Mon travail était un combat de tous les jours pour m'imposer. Je pense que je me suis imposée par mon côté à part dans ce milieu de mec qu'est le cartoon. Si je pense avoir amené quelque chose à ce métier, c'est de la poésie dans le cartoon. Le cartoon n'est pas toujours drôle, il peut être profond [...]. À mes débuts, un ami de mon époux m'a dit: «C'est ton mari qui te donne toutes tes idées!» Ce n'était même pas une question. C'était une affirmation! (Entrevue originale réalisée le 11 février 2013.)

Les indéssins de Cécile



Cécile Bertrand, *Une fille violée par un prêtre*, *La Libre Belgique*, 7 sept. 2010

© Cécile Bertrand 2010

BÉNÉDICTE SAMBO (1972-) (SUISSE)



Bénédicte Sambo, autoportrait

Bénédicte Sambo est sans doute l'une des rares femmes à œuvrer en dessin d'humour engagé en Suisse à l'heure actuelle.

Elle est née à Lausanne. Elle suit pendant quatre ans les cours de l'École de recherche graphique de Bruxelles, option bande dessinée. Elle retourne en Suisse pour y accomplir diverses expériences en enseignement de la BD et en illustration, surtout des livres sur l'adolescence, et des affiches. De 2004 à 2006, elle commence enfin à publier dans son domaine des dessins d'humour dans le journal *Saturne*, puis dans le journal humoristique *1^{er} degré*, dont l'édition papier ne survit qu'à deux numéros alors que son blog continue d'être alimenté par les dessins de Sambo. En 2009, elle est intégrée à l'équipe régulière du journal satirique romand *Vigousse*, où elle campe ses personnages typiques, au profil géométrique avec leur gros nez tracé dans le prolongement du front et qui semble les attirer vers le sol. Son type d'humour est incisif et joue beaucoup sur les figures de style. Depuis 2011, elle signe des dessins de presse dans le journal indépendant genevois *Le Courrier*. Elle est membre de Cartooning for peace / Dessins pour la paix.

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME EN DESSIN D'HUMOUR

Être une femme dans un milieu d'hommes a plutôt été un avantage. Je le dis de manière un peu péjorative. On m'a parfois invitée à une table ronde, une animation, ou on m'a incluse dans une exposition alors que j'étais une illustre inconnue, tout simplement parce qu'il y a peu de femmes dans le métier. [...] Quand j'étais enfant, j'adorais les dessins d'humour, donc les dessins de presse. [...] Je voyais les dessinateurs comme des génies et je ne pensais pas leur ressembler. Peut-être que, s'il y avait eu plus de Claire Bretécher, je me serais plus facilement imaginée en dessinatrice humoristique. Pourquoi il y a moins de femmes dans le dessin d'humour? Dans le cliché un peu poussiéreux mais toujours vivant de la féminité parfaite, la femme n'a pas besoin de faire rire. Et si les hommes aiment les femmes qui ont le sens de l'humour, c'est pour qu'elles puissent rire de leurs blagues. (Entrevue originale réalisée le 26 février 2013.)



Sambo, *La branche féminine du Parti conservateur suisse*, 2011

© Bénédicte Sambo 2011

LISA MANDEL (1977-)

Lisa Mandel est une jeune créatrice de BD qui annonce tout à fait le profil de la prochaine génération de femmes bédéistes, avec son style rapide et près de l'esquisse, à mi-chemin entre les blogs et l'édition papier.

Née à Marseille, elle a étudié à l'École des arts décoratifs de Strasbourg. Son style graphique clair et joyeux, qui plaît à première vue, est rapidement remarqué et elle publie dans la revue *Julie* et le magazine *Tchô*, où elle crée la série de Nini Patalo, créature complètement saugrenue, accompagnée d'André le canard et de Jean-Pierre, être hors normes. S'adressant aux enfants mais faisant rire leurs parents, Mandel a signé une série de cinq albums dans cette série dont le dernier *Coucou, nous revoilou!!* (2009). La série est désormais adaptée en dessins animés pour la télévision.

Mandel publie au rythme étourdissant de deux ou trois albums par année. Elle voyage beaucoup, Sénégal, Cambodge, Argentine. En 2005, elle crée un blog sur ce dernier séjour, *Libre comme un poney sauvage*, repris en album chez Delcourt. En 2006, elle scénarise une BD, *L'île du professeur Mémé*, dessinée par Julien Hippolyte. D'autres albums suivent jusqu'à ce curieux *Princesse aime princesse* (2008), conte psychédélique pour ados sur le thème entre autres de l'homosexualité féminine. Elle s'éloigne de la BD pour la jeunesse et elle reprend le rôle de scénariste en collaborant avec l'affichiste Tanxxx (pseud. Mathilde Arnaud) qu'elle a repérée sur le Web, pour l'album gagnant du prix Artémisia 2009, *Esthétiques et filatures*, une BD romanesque d'un trait noir comme son propos. Elle y raconte une saga dans le monde lesbien avec une tonalité outrancière assez troublante. *HP* (2008) est le premier tome impressionnant d'une plongée dans l'univers des hôpitaux psychiatriques des années 1960, qu'elle trace d'un trait à la fois grave et naïf rappelant l'underground américain, inspirée par ses deux parents qui travaillent dans ce milieu. Son blog « Free as an egg » est dans les deux langues, anglais et français. Mandel donne une double impression de mouvement, de voyages, d'activité créatrice débordante et d'anticonformisme avec ses thèmes déstabilisants.

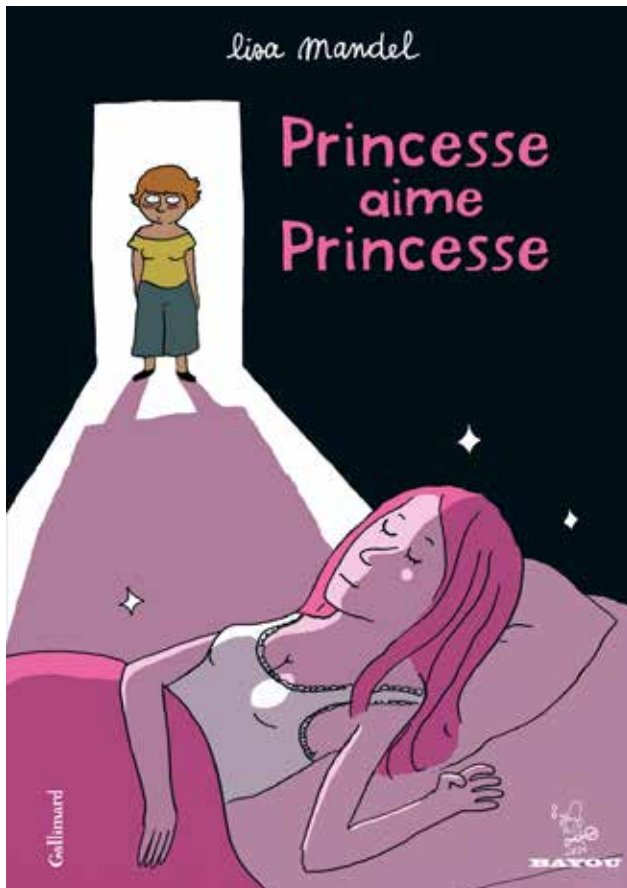
TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION

[À propos d'*HP*]

Au début, j'imaginai quelque chose de léger, enrobé d'humour noir, avec des anecdotes décalées. Mais, en creusant un peu, je me suis retrouvée aux prises avec un univers très sombre. Le processus de

création de HP a été très perturbant : j'ai eu le sentiment de traiter d'une humanité qui touche le fond, et cela m'a affectée, imprégnée, déprimée. Je n'étais pas vraiment consciente de la réalité du lieu avant de m'y plonger. [...]

Je l'avais [son blog] mis en sommeil faute de parvenir à me renouveler. Mais l'envie de faire des notes régulières, d'avoir ce lien avec les lecteurs est revenue. De plus, un blog aide à prendre du recul par rapport à la vie. Ça dédramatise tout ! (Propos recueillis par Laurence Le Saux, « Lisa Mandel ausculte l'hôpital psychiatrique », le 28 octobre 2009, repris sur le site de Bodoï, www.bodoi.info/magazine/2009-10-28/lisa-mandel, visité en février 2013.)



Lisa Mandel, page couverture de *Princesse aime princesse*, 2008

© Lisa Mandel et Gallimard 2008

PÉNÉLOPE BAGIEU (1982-)

Pénélope Bagieu est une jeune dessinatrice qui a débuté en BD sur le Web, et qui se distingue dans le nouveau genre de la *chick's lit*, ce que les Français appellent la littérature *girly* et que nous qualifierions de genre futile pour jeunes filles.

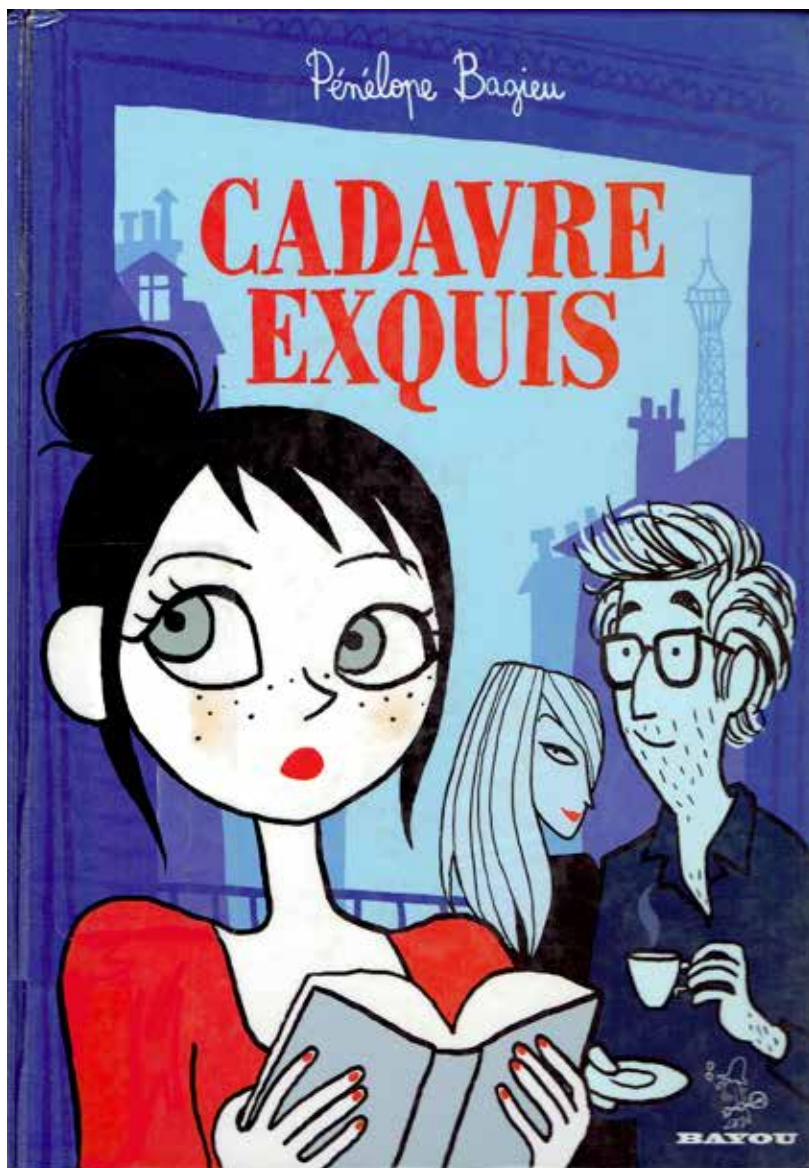
Née à Paris, elle a étudié à l'École nationale des arts décoratifs de Paris, en multimédia et animation. Elle débute en 2006 en animation, avec un court métrage, *Fini de rire*, qui est remarqué à divers festivals de cinéma. Mais, en 2008, c'est vers la BD qu'elle se tourne avec le premier tome de *Joséphine*, personnage qui est prépublié par la revue *Fémina*. Deux autres albums sortiront : *Même pas mal* (2009) et *Joséphine change de camp* (2010). Elle anime un blog, *Ma vie est tout à fait fascinante*, ce qui donne déjà un avant-goût du ton donné aux écrits illustrés qui forment la trame de son blog, écrits avant tout autobiographiques. Un album paraît sous ce titre en 2008. Fortement influencée par le style comics des dessins animés, sa ligne est ronde et claire. En 2008, elle participe au magazine *Oops* en créant le personnage de *Charlotte*, une jeune fille qui a son franc-parler sur la vie contemporaine et ses aléas. En 2010, dans sa première nouvelle graphique *Cadavre exquis*, l'auteure trace ses personnages en aplats de couleurs mates pour évoquer avec drôlerie et un grand talent narratif les angoisses du monde des écrivains, une jeune hôtesse d'accueil tombant amoureuse d'un romancier qui se fait passer pour mort. En 2012, elle scénarise *La Page blanche* sur des dessins de Boulet. Elle produit régulièrement depuis 2009 une chronique sur la BD sur le site madmoizelle.com. et elle est spécialement sollicitée par les éditeurs de publications pour les jeunes filles.

TÉMOIGNAGE SUR LA VIE DE BLOGUEUSE

Les bloggers ou les blogs? Je lis ceux que j'aime aussi dans la vraie vie parce qu'ils me font rire en vrai. Après, c'est vrai que je n'ai pas trop le réflexe « blog » le matin, je n'en lis aucun de manière systématique. [...] Je ne me sens pas « blogueuse » dans l'absolu, dans la mesure où je ne joue absolument pas le jeu du blog: pas de commentaires, pas de liens, pas de régularité dans les notes [...]. Ce n'est pas pour autant que je ne trouve pas que c'est un biais génial pour montrer ses dessins, qui a tout chamboulé dans la façon dont les gens peuvent lire de la BD, alors plus il y en a, mieux c'est. Mais j'aime mieux pour ce qui est de mon cas à moi, le prendre comme un petit défouloir. [...] On dirait que les journalistes ont découvert les blogs il y a six mois, j'ai l'impression qu'ils ne parlent que de ça, comme si c'était un truc qui venait de démarrer! [...] En revanche, pour les lecteurs, il y a bel et bien des gens qui ne liront un auteur que s'ils peuvent l'acheter en papier. On ne va pas leur reprocher, c'est vrai que c'est quand même plus agréable à lire.

TÉMOIGNAGE SUR SES RELATIONS AVEC LES RÉDACTIONS DE JOURNAUX FÉMININS

Quand j'ai commencé à chercher du travail, les magazines féminins m'ont dit que mon style était trop pouet pouet, et que le truc du moment c'était l'illustration mode, pas les trucs trop rigolos. On m'a (pour de vrai) suggéré de plutôt dessiner des nanas super maigres et super bien sapées, pour trouver du travail. (Alex, « Pénélope Bagieu et sa vie fascinante », le 13 septembre 2010, site [Awesome-and – Awesome.com](#) visité en janvier 2013.)



Pénélope Bagieu, page couverture de *Cadavre exquis*, 2010

© Pénélope Bagieu et Gallimard 2010

Les dessinatrices du Moyen Orient et du Maghreb

MISE EN CONTEXTE

Il faut savoir que les pays du Moyen-Orient et du Maghreb sont tous plus ou moins liés en ce qui concerne les produits culturels, à plus forte raison les revues contenant de la bande dessinée et des dessins d'humour. Ce facteur est dû surtout aux coûts de production assez élevés de ce type de revues, par conséquent à la nécessité de rejoindre un assez grand public pour atteindre la rentabilité. Mais la recherche reste éminemment difficile à faire en ce qui concerne leur histoire et c'est à peine une évocation qui précède les portraits des dessinatrices.

Les premières revues locales sont des revues pour la jeunesse à l'image de la BD franco-belge, comme au Québec. Aucune signature de femmes n'apparaît dans ces revues, à moins qu'il n'y ait eu des pseudonymes, comme en France et aux États-Unis : *al-Samir al-Saghir* est le premier magazine égyptien pour enfants en 1893. En 1940, ce sont *Bulbul* et *al-Katkut*, puis *Sindibad* en 1952 et *Samir* en 1955, qui traduit des BD américaines et françaises. L'invasion des BD franco-belges puis américaines se fait dans les années 1960, étouffant la BD locale. En 1965, une revue libanaise paraît : *Bissat el-Rih*. En 1972, un éditeur libanais achète les droits sur les comics américains de DC Comics. Un éditeur égyptien achète alors les droits sur *Tintin* en arabe. On voit donc les tiraillements comme dans la plupart des petits pays entre les revues qui représentent la culture locale et les revues américaines et franco-belges, qui opèrent une force d'attraction immense sur le lectorat. En 2011 naît le premier fanzine

égyptien, *Tok Tok Magazine*, qui s'adresse en dialecte égyptien aux jeunes adultes par des caricatures et des BD locales.

Il serait très difficile de faire une nomenclature complète des publications locales car les données sont difficilement accessibles et, de toute façon, peu ou aucune femme s'y sont illustrées. C'est du moins ce que semblent sous-entendre la majorité des caricaturistes ici abordées qui se perçoivent comme faisant partie de la première génération de femmes dessinatrices d'humour. C'est vraiment l'arrivée d'Internet qui a bouleversé les mentalités. L'importance des médias sociaux dans l'émancipation des femmes arabes est une réalité incontournable.

Originaires des pays du Maghreb, ces anciennes colonies françaises que sont le Maroc et la Tunisie, ou du Moyen-Orient comme le Liban ou l'Iran, ou même de ce pays européen qu'est la Turquie, les dessinatrices qui suivent n'ont rien en commun, sauf leurs cheminements parallèles. Notre but ici est de faire connaître quelques-unes de ces étoiles, avec le souhait qu'elles marquent le début et non la fin d'un mouvement de libération.

C'est grâce à des mouvements comme *Cartooning for peace* / Dessins pour la paix et à diverses manifestations internationales de dessins d'humour qui, depuis quelques années vont chercher systématiquement ces femmes différentes qui osent s'exprimer sur la place publique de leurs pays en ébullition et témoigner dans divers événements culturels, principalement en France et aux États-Unis, que nous devons de connaître ces quelques dessinatrices. À en croire certains témoignages (comme celui de Mozaffari), la fréquentation des manifestations culturelles européennes est souvent un gage de sécurité accrue pour ces femmes : comme si leur mère-patrie les laissait voyager afin de montrer au monde que la liberté de presse existe dans leur pays.

Au Liban, en 2007, est créée par la bédéiste Lena Merhej la revue de BD *Samandal*, trilingue – arabe, française, anglaise – qui offre des BD du monde arabe et d'ailleurs de grande qualité. Une jeune dessinatrice libanaise, Joumana Medlej (1980-), est par ailleurs l'artiste typique du Web. Elle crée en 2006 une super-héroïne de type manga, la première super-héroïne libanaise, *Malaak Angel of Peace*, dont il existe pour le moment quatre épisodes de comic books. Elle crée un premier site en 1997, du nom de *Cedarseed*, et y adjoint un blog en 2002 au moment de la montée en popularité de ce genre. Aux côtés de ces dessinatrices talentueuses, certes, mais tournées vers les dessins distrayants, se trouvent des dessinatrices de combat, et c'est vers elles que se tournent nos regards.

En Égypte, la caricaturiste Doaa Eladl travaille pour le quotidien *Egypt Independent*. Ses œuvres fortes abordent tous les tabous.

En Tunisie, durant la révolution tunisienne de 2011, une peintre, professeure des beaux-arts de Tunis, **Nadia Khiari**, alias Willis from Tunis, dessine son chat Willis en tag sur les murs de Tunis, et elle les diffuse sur Facebook. Pour le moment, elle prétend être tolérée par le pouvoir en place. Il en va de même de la Marocaine **Riham El-Hour** (1977-), qui milite ouvertement pour la liberté d'expression dans son pays.

Certaines dessinatrices ont moins de facilité à s'exprimer selon le seuil de tolérance de leur milieu, et elles quittent leurs pays. **Marjane Satrapi** (1969-) est sans doute la plus connue des dessinatrices iraniennes. Pourtant, elle vit et dessine en France depuis 1994. Pour vivre de son art, la Libanaise **Zeina Abirached** (1981-) a quitté son pays en 2004 pour poursuivre sa carrière en France. En Turquie, comme on peut le voir sur sa page Web, la caricaturiste **Ramize Erer** a été récemment contrainte à l'exil et s'est établie à Paris où elle se terre à la suite de menaces des intégristes. Le cheminement d'une autre dessinatrice turque est typique de ces parcours entre la France et le pays d'origine : Piyale Madra a d'abord étudié à Grenoble en France à l'École des beaux-arts. Elle retourne en Turquie pour terminer ses études à Istanbul. En 1982, ses premiers cartoons *Picnic* sont publiés dans le quotidien *Milliyet*, puis durant dix ans dans le quotidien *Cumhuriyet*, jusqu'en 1993. Son trait tremblé et ses personnages aux chairs flasques réussissent à merveille à passer leur message critique sur la société contemporaine. En 1992, le recueil *Picnic* paraît en turc et en anglais. En 1994, de nouveaux personnages, *Les Adams et les Èves*, paraissent dans le quotidien *Yeni Yüzyil*, puis dans le journal d'opinion *Radikal*. Cette série compte cinq titres à l'heure actuelle. Avec leurs nez disproportionnés et des chairs toujours molles, ses personnages blasés trimbalent leur mal de vivre avec des dialogues désabusés qui revisitent tous les poncifs sur les hommes et les femmes. Une partie des *Picnic* et des *Adams et Èves* a été transposée en dessins animés qui ont été diffusés par les chaînes de TV turques NTV et TRT-1.

Par ailleurs, le contexte politique actuel du Moyen-Orient fait en sorte que la pratique du métier de caricaturiste est souvent périlleuse ou en tous cas symbole de liberté. On voit très bien par le témoignage de Willis from Tunis qu'être une femme caricaturiste à notre époque c'est prendre un double risque. Certaines, telle Willis from Tunis, ont souvent l'impression de vivre leur art au jour le jour. Davantage sur la ligne de feu, la Palestinienne Omayya Joha, qui signe Omayya, a vu le mur du journal

où elle travaille à Gaza, *Al-Quds*, bombardé en 2011 à cause de certaines de ses caricatures, qui étaient perçues comme des appels au terrorisme. Ses œuvres expriment ses rêves et ses espoirs, dans un style coloré et très expressif.

L'artiste d'origine iranienne **Firoozeh Mozaffari** (1970-) est la preuve vivante d'une tolérance du milieu, mais aussi de la corde raide où elle évolue. En Arabie saoudite, une seule femme à ce jour pratique le métier de caricaturiste, Hana Hajjar. Elle publie des caricatures en anglais dans le quotidien *Arab News*. Interviewée lors des Rencontres internationales du dessin de presse (RIDEP) de Carquefou de 2011 qui donnaient une place privilégiée aux femmes, elle répond ainsi à une journaliste de Terra Femina (www.terrafemina.com, site visité en mars 2012) :

Oui, pour le moment je suis la seule femme caricaturiste en Arabie saoudite. Mais il y a des femmes qui exercent cet art et qui ne sont pas encore publiées, mais qui le seront bientôt. La presse joue un grand rôle dans l'émancipation des femmes saoudiennes : il y a maintenant des éditorialistes femmes.

Il faut ajouter qu'avec l'acquisition tardive du droit de vote, en 2011, les femmes saoudiennes ont du retard à rattraper ! Enfin, en février 2012, la cinéaste syrienne Hijazi Bahraa¹ fait de la prison à cause de ses projets de films d'animation. Prenant parti pour la cause des femmes, elle est alors accusée d'appartenir à une organisation secrète et de prendre part à des protestations contre le régime en place. Pour quelques femmes dont le nom est allé sur la place publique, combien d'autres femmes ont dû se taire pour ne pas se faire taire ? Pour faire court, disons que les politiques extrémistes n'encouragent pas les femmes cartoonistes. Voici donc six parcours exemplaires pour aider à réfléchir à la place fondamentale des femmes dans le monde de l'humour visuel.

1. *Papiers nickelés*, n° 34, 3^e trimestre 2012, p. 29.

Firoozeh Mozaffari, (*La femme voilée*), 16 avril 2010

© Firoozeh Mozaffari 2010

PORTRAITS

MARJANE SATRAPI (1969-)

Marjane Satrapi est une bédéiste et animatrice dont l'œuvre se situe entre l'Iran, son pays d'origine dont elle témoigne abondamment dans son œuvre, et la France, son pays d'adoption.

Marjane Satrapi est née en Iran, à Rasht. Elle quitte une première fois son pays en 1984 pour fuir la guerre. Après ses études secondaires en Autriche et un retour en Iran, elle part en 1994 pour la France cette fois. Une fois diplômée de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, elle s'intéresse rapidement à la bande dessinée. Influencée par la mode du roman graphique, elle produit coup sur coup entre 2000 et 2003 les quatre albums qui feront sa renommée, les quatre tomes de *Persepolis*. D'un graphisme puissant marqué par de forts aplats de noirs et de blancs, cette œuvre autobiographique raconte à travers les pensées d'une enfant puis d'une jeune fille les troubles politiques de la révolution islamiste et de la guerre Iran-Irak. Le talent de l'auteure tient entre autres à l'amalgame entre histoire personnelle, histoire familiale et sociohistorique. La narration de la peur et de la révolte de Marjane face à l'islamisation dramatique de son pays donne lieu à des scènes puissantes où le foulard et le voile deviennent les symboles sombres de l'oppression des femmes.

Deux autres albums de bandes dessinées également primés sortiront à la suite de la série choc : *Broderies* en 2003 et *Poulet aux prunes* en 2004. Mais c'est en cinéma d'animation que Satrapi ira chercher ses nouveaux défis. Associée à Vincent Perroneau, elle adapte en dessin animé de long métrage sa série *Persepolis* et le film, sorti en 2007 obtient un succès international. La transcription graphique de cette BD marquante gagne en puissance par la transposition en animation 2D où le noir et blanc retrouve encore une fois ses lettres de noblesse. Incisive et grave, Satrapi use de ce langage parfois léger avec un talent de grand conteur. En 2010, *Poulet aux prunes* est adapté au cinéma. Puis elle se tourne vers la peinture qu'elle travaille également avec de fortes zones de noir, rehaussées cette fois par des couleurs sombres, dans des tonalités près de l'art de l'affiche. En 2013, elle expose « Portraits de femmes » à la Galerie Jérôme de Noirmont de Paris, inspirée par les visages de personnalités connues du Téhéran de son enfance, une vingtaine de peintures où des femmes statiques posent, comme en attente de quelque chose... Aussi en 2013, elle réalise le film *La bande des Jotas* où elle joue l'un des premiers rôles.

Plusieurs prix, dont le César du meilleur premier film et de la meilleure adaptation pour *Persepolis* au Festival de Cannes 2007.

TÉMOIGNAGE SUR LA CRÉATION

J'ai traversé, après *Persepolis*, une vraie crise existentielle. C'était une histoire qui était tellement personnelle, existentielle justement, et je me suis retrouvée alors face à de nombreux questionnements, sur la vie, sur la mort, sur ce que c'était qu'un artiste, sur ce que j'étais moi. [...] Quand je me pose sur un personnage féminin, je pratique toujours, de manière inconsciente, une forme d'autocensure. Lorsque c'est un personnage masculin, j'ai l'impression de pouvoir plus facilement dire tout ce que je veux, de pouvoir m'exprimer plus librement. (Propos recueillis par Sophie Wittmer le 26 octobre 2011 sur le site de TFI News Ici.tfl.fr/.../poulet-aux-prunes-interview-de-marjane-satrapi, visité en février 2013.)

FIROOZEH MOZAFFARI (1970-)



Firoozeh Mozaffari

Firoozeh Mozaffari est née à Téhéran, en Iran. Elle a une licence en graphisme de la faculté de arts de l'Université de Téhéran. Elle raconte aux Rencontres internationales du dessin de presse de Carcefou (Ridep) de 2010 qu'elle était attirée très jeune par la caricature, mais qu'elle n'osait pas, n'étant pas du tout encouragée par sa famille, surtout son père. Elle finit par se décider en 2002 et devient pigiste pour de nombreux journaux tels *Shargh*, *Eternad*, *Farhikhtegan*, *Kayhan Caricature*, *Golestan-e-Iran*. Elle est souvent invitée depuis 2010 à participer à des évènements culturels hors de son pays, là où elle peut davantage témoigner de sa difficulté à s'exprimer librement. Son style coloré est d'une ligne claire, usant d'une foule de symboles, ce qu'elle explique par la nécessité de contourner la censure. Elle met aussi ses dessins sur le site Khabaronline. Elle est membre de Cartooning for peace./Dessins pour la paix.

Firoozeh Mozaffari, (*La libération de la femme*), 20 janv. 2010

Plusieurs prix, dont le Prix international du dessin de presse créé par la Ville de Genève et la fondation Cartooning for peace / Dessins pour la paix en 2012.

TÉMOIGNAGE SUR LA LIBERTÉ DE LA PRESSE

La situation est de plus en plus difficile et ça va en s'empirant. [...] Juste avant ma venue en France, j'ai arrêté toute activité en relation quelconque avec le régime politique ou autre pour ne pas avoir de problèmes [...].

Q. Vous avez expérimenté combien de fermetures de journaux? F.M. Six journaux, dont un hebdomadaire. Mais cela ne fait que huit ans [maintenant onze ans] que je fais des caricatures: ceux qui ont plus d'expérience ont assisté à encore plus de fermetures. (Propos recueillis lors des Ridep de 2010, le 22 janvier 2010 par l'Express.fr, site www.lexpress.com, consulté en février 2013.)

Il y a des moments où il y a moins de censure et à ce moment-là, par exemple juste avant les élections, eh bien on en profite pour passer des sujets plus chauds. Sinon, on parle de l'écologie, etc. (Propos recueillis le 18 novembre 2012 à Montpellier, Cartooning for peace / Dessins pour la paix.)

RAMIZE ERER (1963-)

Ramize Erer est née à Kirklareli, en Thrace orientale, en Turquie. Elle fait ses études à l'Académie des beaux-arts d'Istanbul. À seize ans, elle commence à livrer de petits dessins d'humour au journal satirique *Gir-Gir*, où elle restera pendant huit ans. Puis, elle commence à dessiner pour le journal *Radikal*. Elle publie également ses dessins humoristiques dans la revue satirique *Leman*. Exhibant des formes très rondes, exprimant beaucoup de sensualité voire de crudité, ses créatures n'ont pas la langue dans leurs poches. Avec ses grosses filles dénudées ou ses êtres masculins poilus et vulgaires, son langage direct rappelle l'underground américain. En 1990, paraît son premier album de BD, *Sans moustache*. Elle commence une série *Kötü Kız / La mauvaise fille* où elle met en scène une fille libérée et frondeuse, qui aura cinq albums à partir de 1999. Son personnage est très mal reçu par le lectorat qui y voit un propos scandaleux. En 2007, avec la montée de l'islamisme radical, elle est forcée de s'exiler à Paris sous

la pression des fondamentalistes religieux qui lui font des menaces à peine voilées. De Paris, elle poursuit sa collaboration au quotidien *Radikal* jusqu'en 2011, puis, à partir de 2011, au mensuel féminin et féministe satirique *Bayan Yani* dont elle participe à la fondation, mais reste presque inaccessible par prudence. Elle est membre de Cartooning for peace.

TÉMOIGNAGE SUR SES DÉBUTS

Ma famille était très drôle, mon père était un spécialiste pour imiter ou caricaturer les gens; il n'a pas été difficile pour moi de m'adapter à l'esprit des caricatures.

TÉMOIGNAGES SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME CARICATURISTE

C'est un métier difficile qui reste très masculin. Je me sens seule parfois. (Propos recueillis le 10 avril 2010 « Ramize Erer – L'humour, miroir des mœurs », sur le blog Le Monde.fr: www.istambul2010.blog.lemonde.fr/2010/04/10/ramize-erer-fr, site visité en février 2013.)

Q. On vous décrit comme tête de file de la caricature turque féminine et féministe. D'après vous, qu'est-ce qu'une caricaturiste féministe? R.E. C'est une grande responsabilité. Je me sens avant tout humoriste. [...] Je crois que les femmes ont besoin de miroirs et mes caricatures le sont parfois pour elles. Dans ma conception des choses, être « caricaturiste féministe », c'est croquer avec courage des dessins sur les femmes et leur sexualité qui détruisent les clichés dans l'esprit des lecteurs. Une manière de procurer égalité et liberté aux femmes dans un environnement où la sexualité féminine est mal perçue, maltraitée.

Alors que les hommes écrivent sans aucune limite concernant le sexe, les femmes ne sont pas toujours à l'aise. Elles ont peur de ne pas être prises au sérieux. Néanmoins, je trouve que les caricaturistes turques féminines sont les plus courageuses.

Q. D'après vous, qu'est-ce qui a changé en 30 ans de métier? R.E. De la caricature, nous en avons besoin aujourd'hui plus encore. Nous avons besoin de plus de courage et de plus d'intrépidité. Mais, malheureusement, je me sentais moi-même plus libre il y a 20 ans que maintenant en dessinant mes caricatures. (Propos recueillis par Joëlle Sambi Nzeba dans « Ramize Erer, la mauvaise fille du féminisme turc », *Femmes plurielles*, n° 36, septembre 2011, p. 10.)

WILLIS FROM TUNIS ALIAS NADIA KHIARI



Nadia Khiari

Nadia Khiari est une dessinatrice tunisienne qui est le plus pur produit des médias sociaux.

Nadia Khiari est née en Tunisie. Après une formation aux beaux-arts, elle devient peintre, puis directrice d'une galerie d'art à Tunis. Elle enseigne également aux Beaux-arts de Tunis. C'est en entendant le discours du 13 janvier 2011 de Ben Ali, où il promet la liberté d'expression, qu'elle décide de commencer à dessiner un chat, Willis, sur Facebook, qui commente l'actualité au jour le jour. Sa page est littéralement envahie par les fans en quelques mois. Griffonné à la hâte, chaque dessin livré en ligne constitue un commentaire critique face à la révolution, le chat représentant l'opinion publique, quelquefois accompagné de Mamie Bouna, une octogénaire atypique.

Elle publie à son compte le recueil *Chroniques de la révolution* (2011) qui aura énormément de succès. Devenue célèbre, elle publie ses dessins dans la revue française *Siné mensuel*. En 2012, elle a fondé avec un groupe de 13 dessinateurs *Koumik*, un fanzine en français et en arabe. Elle a également lancé un site coopératif de dessins, *Yaka Yaka*. Elle est membre de Cartooning for peace.

Prix Daumier aux Rencontres internationales
du dessin de presse à Caen en 2012.



Willis from Tunis, page couverture de *Chroniques de la révolution*, 2011

© Nadia Khiari 2011

TÉMOIGNAGE SUR LE FAIT D'ÊTRE UNE FEMME CARICATURISTE

Lors de la première séance de dédicaces, j'ai révélé que j'étais une femme. Certains ont été très surpris. [Elle compte tout faire pour éviter] [...] que les barbus tirent à leur profit la révolution. On les voit s'agiter en ce moment [...]. Mais ce n'est que pour faire peur. J'espère que nous ne reviendrons pas en arrière! (Propos recueillis par Benjamin Locoge, «Nadia Khiari: son chat sort ses griffes», *Paris-Match*, le lundi 9 mai 2011, www.parismatch.com, site visité en février 2013.)

Les femmes sont toujours les premières à monter au créneau et à être sur le front. Après la révolution et avec l'arrivée d'Ennaddha au pouvoir, les discours populistes ont fusé et ont conforté les machos. Les attaques sur le droit des femmes, leur statut, n'ont pas cessé. Il est donc logique que les femmes se battent pour conserver leurs acquis. Alors même qu'elles devraient légitimement lutter pour en acquérir de nouveaux. («On ne fait pas la révolution du fond de son fauteuil», Propos recueillis par Amélie Pinaudeau, Catalogue de la Conférence sur la liberté d'expression, *Cartooning for peace-Reporters sans frontières*, novembre 2013, p. 138.)

TÉMOIGNAGE SUR LA SATIRE ET LA LIBERTÉ DE PRESSE

Le dessin doit faire rire au moment où on ne doit pas rigoler. [...] Je ne suis pas courageuse mais plutôt inconsciente. [...] on poursuit des blogueurs, des facebookeurs, mais en Tunisie tout le monde parle, et librement, ça va être difficile de nous mettre tous en prison. (Propos recueillis par Algérie-Focus, «Caricaturistes du monde arabe: la Tunisienne Nadia Khiari» le 28 août 2012, www.algerie-focus.com, site consulté en février 2013.)

RIHAM EL-HOUR (1977-)



El-Hour, autoportrait

Riham El-Hour est l'exemple typique de la nouvelle femme arabe qui, grâce à Internet, entre rapidement en contact avec son public et les autres dessinateurs.

Riham El-Hour est une Marocaine d'origine palestinienne, née à Kenitra au Maroc. Sa formation universitaire se fait en langue et littérature arabe, à l'Université de Kenitra. Ses talents naturels vers le dessin la poussent à s'exprimer plutôt dans cet art et elle se fait rapidement remarquer. À partir de 2000, elle commence à publier ses caricatures dans divers journaux, dont *Almintaqa et Citadine*. Elle a contribué à la création d'une association de caricaturistes au Maroc et milite pour la cause féministe.

Nombreux prix, dont deux prix d'honneur aux Expositions de caricatures de Damas en 2005 et 2006.

TÉMOIGNAGE SUR SON RÔLE DE FEMME CARICATURISTE

Caricaturiste pigiste pour des magazines féminins au Maroc, j'ai fait de la cause des femmes mon cheval de bataille. À travers ce métier, je veux leur donner la parole, dénoncer les violences dont elles sont victimes et les aider à avancer. Dans le même esprit, je prépare une exposition, « La femme marocaine présence et brillance », qui est un hommage aux femmes marocaines qui ont influencé ce pays, aux niveaux politique, artistique, social... Sans qu'on leur ait donné leur place en retour.

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION ET LE WEB

Pour moi, en qualité de dessinatrice, Internet a eu un rôle majeur dans la mondialisation. D'ailleurs, c'est grâce à Internet que, sans jamais y venir, j'ai pu participer aux Ridep, échanger avec d'autres dessinateurs, découvrir leurs styles. Mais j'avoue qu'être là aujourd'hui me touche beaucoup, car c'est aussi mon premier voyage en France, pays de la liberté, et d'abord de la liberté d'expression. Tout un symbole, d'autant que chez moi, même s'il n'y a pas de censure au niveau du pouvoir, elle se fait plutôt en amont, au niveau des chefs de rédaction. Sans doute parce que je suis la première femme caricaturiste de mon pays! (Propos recueillis par Ouest-France le 9 février 2013, www.ouest-france.fr, site consulté en février 2013.)



Rihmam El-Hour, *La participation politique de la femme marocaine*, 2009

© Riham El-Hour 2009

ZEINA ABIRACHED (1981-)

Zeina Abirached est une jeune dessinatrice libanaise qui a dû s'expatrier pour vivre de son art.



Zeina Abirached

Zeina Abirached est née à Beyrouth, au Liban. Elle obtient son diplôme de graphiste à l'Académie libanaise des beaux-arts. N'arrivant pas à publier ses dessins dans son pays, selon ses propres dires², elle part pour Paris en 2004. Elle y étudie l'animation à l'École nationale supérieure des arts décoratifs. Elle réalise à ce moment-là un court métrage animé en 2D, *Mouton*. Elle développe déjà ce langage économe, caractérisé par de forts aplats de noir et de blanc. En 2006, elle produit coup sur coup deux albums de BD aux Éditions Cambourakis, 38, rue Youssef Semaani et *Beyrouth-Catharsis*, qui sera remarqué. Cet album d'essence autobiographique raconte délicatement les liens entre une fillette, sa ville et la guerre. Ce qui est étonnant dans son histoire personnelle, c'est que durant son enfance, en pleine guerre, ses parents lui avaient complètement caché la situation. En 2007, elle signe *Mourir, partir, revenir: le jeu des hirondelles / A Game for Swallows: To Die, To Leave, To Return* (2013), un roman graphique très remarqué. Cette remise en question du fait de rester ou de quitter son pays prend ses assises dans la contemplation d'une tenture, qui lui rappelle son passé.

2. Entretien avec Paul Gravett pour *Art Review Magazine*, repris par le site de Paul Gravett, www.paulgravett.com, le 15 janvier 2012 (visité en février 2013).



JE N'AI PAS CONNU MES GRANDS-PARENTS PATERNELS, ET JE LES AI TOUJOURS ASSOCIÉS
À CETTE TENTURE.
RÉUNIS AINSI DANS L'ENTRÉE, RIEN NE POUVAIT NOUS ARRIVER.

Zeina Abirached, *Mourir, partir, revenir: le jeu des hirondelles*, 2007

© Zeina Abirached et Cambourakis 2007

TÉMOIGNAGE SUR SA CRÉATION

En avril dernier [en 2006], sur le site de l'INA [Institut national de l'audio-visuel] qui venait de mettre ses archives en ligne, je suis tombée sur un reportage sur Beyrouth en 1984. Les journalistes interviewaient les habitants d'une rue située sur la ligne de démarcation. Bloquée à cause des bombardements dans l'entrée de son appartement – l'entrée était souvent la pièce la plus sûre car c'est la moins exposée – une femme au regard angoissé dit une phrase qui m'a donné la chair de poule. Cette femme, c'était ma grand-mère. J'étais à Paris et tout d'un coup, sur l'écran de mon ordinateur, ma grand-mère faisait irruption et m'offrait un bout de mémoire. Ça m'a bouleversée, je me suis dit que c'était peut-être le moment d'écrire le récit qui me travaillait depuis un moment déjà. « Je pense qu'on est quand même, peut-être, plus ou moins en sécurité ici. » C'est une phrase qui s'interroge sur la notion d'espace et de territorialité. [...] C'est la phrase de mon futur album. (Propos recueillis sur le site de l'éditeur Cabourakis, Paris, www.cabourakis.com, visité en février 2013.)

Trois exemples de renforcement positif

Les programmes de discrimination positive, appelés *affirmative action* en anglais, ont donné d'excellents résultats pour lutter aussi bien contre le racisme que le sexisme. Pascale Navarro (2010) souligne que « le mouvement des femmes a bénéficié de ce vent libérateur et s'est engouffré dans cette nouvelle vision sociale selon laquelle la discrimination "systémique" peut être réparée par des lois ou par des quotas ». Les deux premières expériences présentées sont nées dans les deux vagues féministes, celle de 1920 et celle des années 1970, l'une dans le privé, l'autre dans la sphère publique. La troisième est née récemment, mi-publique et mi-privée et, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un exemple clair de discrimination positive, les buts avoués du président, le caricaturiste Plantu, ne laissent aucun doute sur l'orientation de ses choix.

LA REVUE *NEW YORKER*

Historiquement, le premier exemple de renforcement positif nous vient de la revue américaine *The New Yorker*. La dessinatrice Liza Donnelly (2008) rappelle que, dans les débuts de la revue en 1925, le *New Yorker* employait déjà huit dessinatrices, dont Katerine Angel, Helen Hokinson, et Dorothy Parker, cette dernière étant sans aucun doute la plus connue, dans le monde autant du dessin que des écrivains. Le fait que la revue ait été fondée par un couple formé de Harold Ross et de sa femme, Jane Grant, militante féministe notoire et alors journaliste au *New York Times*, n'est sûrement pas étranger à cette politique éditoriale des débuts.

Nombre de femmes cartoonistes vont se retrouver dans les rangs de cette publication d'opinion durant ses premières années d'existence.



Helen Hokinson, *The New Yorker*, circa 1920

©Tous droits réservés

Le *New Yorker* des débuts emploie donc huit dessinatrices, ce qui est véritablement différent des politiques des autres magazines! Plusieurs dessinatrices d'humour s'y sont illustrées, entre autres Helen Hokinson (1893-1949), l'une des premières, qui signe H.E. Hokinson, dont le pinceau ample et les gris au lavis évoquent avec grâce la Belle Époque. On y dénombre Barbara Shermund (1899-1978) et Mary Petty (1899-1976), qui traitent leurs dessins comme des œuvres d'art à part entière, avec de riches ombrages et des formes étirées, sans parler de leur humour acide sur les relations de couple et le statut des femmes en général. Puis, cette

première génération de femmes dessinatrices ne sera pas suivie d'une suivante et les années 1950 semblent aussi assez pauvres de ce côté-là. D'après Donnelly (2008, p. 112), il ne restait que deux femmes dans les années 1950 et aucune dans les années 1960! Elle explique cet état de fait par le retour à des valeurs conservatrices après la Seconde Guerre mondiale.

Les cartoons de cette époque reflètent le courant en faveur du retour de la femme au foyer, où de plus en plus de cartoons sur la vie de la classe moyenne banlieusarde paraissent dans le *New Yorker*. Cette vague est encouragée par des pressions conformistes issues du maccarthysme, par la montée de la terreur d'un holocauste nucléaire et par le retour de balancier contre les femmes de l'après-guerre¹.

Ce mouvement de ressac est identique à celui qui a frappé le monde des comics durant les mêmes années, comme le racontait Trina Robbins précédemment.

On ignore si les femmes ne soumettaient tout simplement plus de dessins ou si elles se les faisaient systématiquement refuser. Considérant la nature des cartoons durant les années 1950, il n'est pas impossible que les femmes aient décidé de ne pas participer au style d'humour du *New Yorker* de cette époque². (Donnelly, 2008, p. 120)

Le style d'humour auquel Donnelly fait allusion est typique de la pensée de l'époque où les blagues sur les femmes à la maison et la vie de famille ne donnaient pas le beau rôle aux femmes intelligentes, comme aux temps des héroïnes actives des années 1940. Après les années de silence des cartoonistes femmes au *New Yorker*, la deuxième vague du féminisme amène de nouvelles plumes. **Liza Donnelly** qui écrira deux livres sur les femmes cartoonistes du *New Yorker* est l'une des premières dessinatrices à faire partie de l'équipe des années 1970. En 2005, elle signe *Funny Ladies: The New Yorker's Greatest Women Cartoonists and Their Cartoons* (Femmes amusantes: les meilleures femmes cartoonistes du *New Yorker* et leurs dessins) un livre d'art qui rend hommage aux femmes cartoonistes, mais qui ne traite que des artistes de cette revue. Donnelly

-
1. The cartoons of this time reflected the country's increasing drift toward domesticity, as more and more cartoons about suburban middle-class life appeared in the *New Yorker*. This wave was fostered by conformist pressures steaming from The McCarthy hearings, the growing fear of nuclear holocaust, and a postwar backlash toward women.
 2. Whether women were simply not submitting cartoons, or whether their work was not being bought, is not known. Given the nature of cartoons during the fifties, it is not inconceivable that women simply did not want to participate in the type of humor that was combed in the *New Yorker* cartoons at that time.

reprend dans la même veine avec, en 2007, *Sex and Sensibility: Ten Women Examine the Lunacy of Modern Love in 200 Cartoons* traduit en français sous le titre *Sex and Sensibility. L'amour, le désir et les hommes croqués par les dessinatrices du New Yorker*.

La première vague de dessinatrices à la création de la revue fut le fait d'une décision précise d'un des deux fondateurs de la revue. La seconde se produisit durant la vague féministe, un fait de société, mais fut accentuée par la tradition de la revue. Les premières arrivées de cette deuxième génération de dessinatrices sont **Victoria Roberts** (1957-) et Roy Chast (1954-), aux styles marqués. La caractéristique principale de ce mouvement fut qu'il ne s'est pas éteint avec la fin des années 1980, comme plusieurs publications à saveur féministe. « Les années 1980 virent l'arrivée de Victoria Roberts. Les années 1990 ont accueilli Barbara Smaller, Marisa Acocella Marchetto et Kim Warp. Et les années 2000 nous ont apporté Carolita Johnson et Julia Suits » (Donnelly, 2008, p. 22).

On ne peut dire avec certitude le pourcentage des femmes sur les 400 dessinateurs d'humour qui ont publié dans la *New Yorker* plus de 60 000 dessins humoristiques (Chiffet, 2009), mais, quoi qu'il en soit, la présence de femmes cartoonistes y fait tout de même figure de modèle. Pour la première fois dans l'histoire d'une revue généraliste, les femmes dessinatrices y forment un groupe et non une minorité. Il ne s'agit plus de la « femme de service », mais bien d'une volonté très ferme de donner la parole aux femmes dessinatrices. La différence est sensible dans la variété des styles et des discours, forcément engagés, dans cette revue intellectuelle de la gauche américaine.

L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA

Durant les années 1970, en plein dans la vague féministe, cet organisme gouvernemental canadien dédié à la production et à la promotion d'un cinéma national fort et identitaire va se faire remarquer de plus d'une façon dans le monde du cinéma international. Non seulement il met l'accent sur le développement d'un cinéma documentaire original et sur la recherche à tous les niveaux dans le domaine du cinéma d'animation, mais il met également au point un programme dont l'un des défis est de faire connaître les nouvelles réalités sociales, les minorités, l'urbanisation, la condition féminine. Le programme Challenge for change / Société nouvelle émerge en 1967 (1969 pour Société nouvelle), et il concourra à faire connaître les femmes et à leur donner la parole,

favorisant par le fait même l'émergence de femmes réalisatrices. Tout d'abord du côté anglais, le Studio D est fondé en 1974 par Kathleen Shannon, premier studio féministe au monde, selon le site de l'ONF. Du côté de la Production française, la série *En tant que femmes* se donne le même but, de stimuler la création du côté de femmes réalisatrices et également de faire connaître la parole des femmes et leur réalité. Le Studio D est très présent dans deux festivals canadiens de films de femmes, l'un tenu à la galerie d'art des femmes The Power House Gallery à Montréal, l'autre au Women's Video and Film Festival (Festival du film et de la vidéo de femmes) de Vancouver.

En 1981, le Studio D a un nouveau regain d'énergie grâce au Programme fédéral des femmes. En 1986, l'équivalent francophone est créé avec Regards de femmes, sous la direction de Josée Beaudet. Sa mission est identique: produire des films qui reflètent la réalité des femmes en rapport avec leur situation sociale, culturelle, économique et dans leurs rapports avec les hommes. Après 125 films et 22 ans d'existence, le Studio D fermera en 1996 pour cause de restructuration. Le fait est que cette optique résolument tournée vers un encouragement des femmes réalisatrices a eu un effet non négligeable sur l'avènement de femmes animatrices, dans tous les types de langages d'animation.

L'émergence d'un cinéma d'animation personnel réalisé par des femmes se produit donc, au Québec comme dans les principaux foyers de production que sont la Grande-Bretagne et les États-Unis, à un moment précis de l'histoire, moment marqué par le féminisme et caractérisé, notamment, par l'apparition de programmes d'équité ou de discrimination positive au sein de quelques institutions comme l'Office national du film du Canada. (Roy, 2007, p. 2)

La force du discours des femmes animatrices déteint aussi sur la teneur de leurs propos. Poétiques, introspectifs, imaginatifs, leurs films parlent un langage tout à fait différent de l'animation traditionnelle.

Elle [Marcy Page, productrice à l'ONF en 1994] me montre une liste de 50 femmes qui produisent ou sont engagées dans l'animation de films ou des séquences, et me dit que cela a pour effet qu'il y a moins de problèmes ici avec les stéréotypes de personnages féminins ou autres. Et la plupart des animations produites par l'ONF présentent un portrait des femmes bien loin de *Betty Boop*. L'animation indépendante est un domaine où les femmes se sont créé une niche; la hiérarchie et les institutions « mâles » ne leur font

pas vraiment obstacle car l'animation est souvent une démarche solitaire³. (Blomkvist, 1994, p. 26)

Durant toutes ces années, les femmes réalisatrices vont s'éclater aussi bien dans l'animation traditionnelle, c'est-à-dire avec cellulose, en produisant des dessins animés 2D, qui, rappelons-le, était réservée à la Production Anglaise, que dans l'animation de toutes les autres sortes de médiums, du papier découpé aux objets animés, en passant par le grattage de pellicule, l'animation de sable et de peinture sous la caméra, qui était l'apanage du Studio Français d'animation. Il suffit pour s'en convaincre de lire les parcours des femmes animatrices canadiennes et québécoises qui furent au cours des ans, primées tant et plus par les divers festivals internationaux les plus prestigieux. Cela n'est qu'un indicateur parmi d'autres de l'importance des femmes réalisatrices en animation à l'ONE, qui donnèrent de toute évidence, par leur nombre et par leur force, une impulsion à l'ensemble du monde de l'animation canadienne, comme on a pu le voir précédemment dans le sous-chapitre sur l'animation canadienne et québécoise.

CARTOONING FOR PEACE / DESSINS POUR LA PAIX

En 2006, le caricaturiste du journal *Le Monde* (Paris), Plantu (Jean Plantureux), et Kofi Annan, alors secrétaire général des Nations unies, se retrouvent au siège des Nations unies à New York avec douze caricaturistes de toutes origines pour un colloque nommé « Désapprendre l'intolérance ». C'est à cette occasion que naît l'organisme *Cartooning for peace / Dessins pour la paix* qui se donne la tâche d'utiliser le langage de la caricature pour mettre en avant la tolérance entre les peuples et les diverses croyances dans le monde. Depuis 2006, leurs activités principales consistent à organiser des expositions et des rencontres des caricaturistes entre eux et avec le grand public. En 2010, une exposition permanente est inaugurée au Mémorial de Caen en Normandie. Les expositions se déroulent un peu partout dans le monde, pour refléter les origines diverses des caricaturistes membres.

3. She shows me a list of 50 women who produce or are involved in the making of animated films or sequences, and says it follows that there are fewer problems with stereotyping of characters, female or otherwise. And much of the animation done at the Board brings the portrayal of women far beyond Betty Boop. Independent animation is one area where women have carved a niche for themselves; there's not a lot of male hierarchy and institutions that get in the way, since animation can often be solitary pursuit.

La particularité de cet organisme, qui compte actuellement 96 membres sur son site, est d'être constitué de 20 % à 25 % de femmes caricaturistes, selon les événements, ce qui est une présence bien supérieure à la moyenne constatée un peu partout dans les associations et autres manifestations de caricaturistes. Ce pourcentage est rendu possible grâce à une volonté affirmée d'aller chercher le plus grand nombre possible de femmes dans ce monde d'hommes afin de stimuler dans ce domaine une part de plus en plus active des femmes et surtout de témoigner de leur réalité avec le plus d'acuité. C'est du moins ce dont témoigne leur président, Plantu, lors d'une entrevue sur ce sujet précis en 2009. À la question de savoir si c'est volontaire, cette présence des femmes caricaturistes, il répond: «Oui, c'est une volonté d'avoir à la fois des femmes et des hommes jeunes. Parce que j'en ai par-dessus la tête du fait que, lors des réunions de cartoonistes, on n'a que des hommes vieux.»

Pressé d'expliquer en quoi les femmes peuvent changer les choses en dessin d'humour, Plantu tente de décrire ce que les femmes ont de plus pour faire passer leurs idées. En lisant entre les lignes, on peut voir qu'il s'agit d'une façon différente à la fois de présenter la réalité et, pour son organisme, d'attirer l'attention avec des caricaturistes «différentes».

Lorsque ce sont des femmes, elles nous apportent beaucoup plus. Quand on a conçu cette association avec Kofi Annan, à l'époque où il était secrétaire des Nations unies, *Cartooning for peace / Dessins pour la paix*, on s'est dit qu'il fallait utiliser cet outil du dessin pour faire des ponts, faire des rencontres entre les gens même dans les endroits où il y a des conflits. Et les femmes, là-dessus, ont un atout important pour faire passer des idées.

Mais surtout, dans les contrées où la liberté d'expression n'est pas toujours respectée, au Moyen-Orient entre autres, les caricaturistes femmes étonnent par leurs propos et se glissent parfois entre les mailles du filet de la censure.

À Carquefou, où ont lieu chaque année les Rencontres internationales du dessin de presse ou RIDEP, je ne devais pas y aller cette année car j'ai beaucoup de travail. Et quand j'ai su que c'était sur les femmes, j'ai décidé d'y aller. D'autant plus qu'il y a cette Saoudienne, Hana Hajjar, que je ne connais pas. Et en Turquie, il y a Piyale Madra. Elle a une maison sur le Bosphore. Elle a fait un livre qui s'appelle *Picnic*: c'est un regard sur la société turque. Elle est très connue, beaucoup plus que Ramize Erer. [...] Des femmes, j'en ai rencontré en Iran, quand je suis allé à Téhéran. Il y en a deux, dont Firoozeh Mozaffari, qui ont manifesté leur opposition à Amadinedjab il n'y a pas longtemps. Qui n'ont pas été inquiétées, mais, qui ont le courage de le dire.

Ainsi, grâce à Plantu et à sa volonté de rencontrer ces femmes différentes, l'organisme ouvre la porte à une nouvelle dynamique. Et c'est grâce à cet organisme que ces femmes peuvent se faire connaître en dehors de leurs frontières, par les rencontres et les festivals où elles se font inviter. Ces nombreux contacts leur garantissent souvent une plus grande autonomie et liberté de parole.

L'humour et les femmes

« *L'histoire des femmes est en fait l'histoire d'un rapport de domination... À lire *L'histoire des femmes*, on est amenés à se demander si la particularité de l'histoire des femmes ne consiste pas à échapper à l'histoire...* »

PIERRE BOURDIEU, 2002

LES STÉRÉOTYPES À PROPOS DES FEMMES

Les thématiques des femmes humoristes sont depuis longtemps imprégnées de stéréotypes classiques à propos des femmes, comme si elles étaient coincées dans un paradoxe, à la fois sujet et objet de leurs rires. Au départ, les femmes créatrices qui désirent user du comique, en dessin, en écriture ou en théâtre, se retrouvent face à des poncifs dont elles sont elles-mêmes imbibées. Comment en arriver à rire de soi et avec les autres quand il faut d'abord se défaire de son inconscient collectif ?

Qu'en est-il à l'origine de la pensée occidentale des principes masculins et féminins ? Il semble que le stéréotype le plus fort soit celui qui est en rapport avec les contraires et qui pourrait se résumer ainsi : l'homme est ce qui n'est pas femme, et son corollaire : la femme est ce qui n'est pas homme. L'historien Georges Duby se penche sur la pensée médiévale pour chercher les origines de ce schéma.

Le mot latin désignant le mâle, *vir*, renvoyait pour eux à *virtus*, c'est-à-dire à la force, à la rectitude, tandis que le féminin *mulier* rejoignait *mollitia* qui parle de mollesse, de flexibilité, d'esquive. Méfiance et mépris faisaient tenir

pour nécessaire de soumettre la femme, de la tenir bridée. (Duby, 1992, p. 224)

La philosophe Élisabeth Badinter ajoute : « La logique des contraires s'est souvent transformée en logique de l'exclusion » (1986, p. 152). Voilà les dangers d'une telle pensée : à priori, la femme est un être qu'il faut contenir. Badinter corrobore en dressant un tableau comparatif des différents traits des stéréotypes masculins et féminins en regard de cette logique des contraires, où l'on peut lire un florilège des clichés qui ont régné durant des siècles et des siècles et qui, s'ils se sont estompés dans la mentalité contemporaine officielle, perdurent malheureusement encore dans les inconscients collectifs, dont voici les plus classiques : pour la stabilité émotionnelle : homme/décidé, ferme, femme/sensible, émotive – pour l'affirmation de soi : homme/ambitieux, femme/faible – pour la créativité : homme/raisonneur, femme/intuitive (Badinter, 1986, p. 159). Tout un programme ! Cette idée que la femme doit être contenue a perduré longtemps dans nos sociétés, témoin cette difficulté à leur accorder le droit de vote, préjugé encore maintenu dans plusieurs cultures dont la pensée musulmane intégriste. Les différences bâties sur le jeu des contraires apparaissent comme une polarisation à tout prix où, pour se tenir debout, l'homme rabaisse la femme, dans une pulsion profonde qui trouve sa source dans la pensée primitive. Comme le confirme, dans *Le fait féminin*, la sociologue Évelyne Sullerot qui a beaucoup écrit sur le sujet, les stéréotypes féminins sont en général beaucoup moins valorisants que les stéréotypes masculins. C'est le moins qu'on puisse dire !

Les femmes elles-mêmes entérinent ces stéréotypes et, en conséquence, en viennent à se sous-estimer collectivement. C'est là un phénomène caractéristique des groupes dominés, des peuples colonisés, etc. : même critiquant violemment leurs oppresseurs, ils ont tendance à leur reconnaître davantage de qualités et de valeurs qu'ils n'en reconnaissent à eux-mêmes. (1978, p. 274)

Cette sensation d'infériorité jouera parfois sur les comportements des femmes cartoonistes au moment de négocier leurs espaces de création, comme nous serons à même de le constater dans les commentaires des dessinatrices. Ce tableau des contraires de Badinter renvoie au tableau sidérant, monté par Orville Brim, et reproduit par l'Américaine Kate Millet dans l'œuvre phare de la pensée féministe *La politique du mâle* (1971) à partir des recherches du sociologue Talcott Parsons (1949). Millet se scandalise des implications sociales et politiques d'un tel tableau. De placer systématiquement les notions de ténacité, d'agressivité, de curiosité et d'ambition du côté mâle et, en regard, les notions d'obéis-

sance, d'amabilité, de gentillesse et de jalousie du côté féminin lui apparaît totalement déprimant. Mais il y a plus. « Si l'on substituait les mots "noir" et "blanc" à "mâle" et "femelle", on aurait un splendide portrait des postulats et des conditions d'une société raciste. [...] Il en serait de même pour l'aristocrate et le paysan » (Millet, 1971, p. 255).

On peut percevoir ici clairement de quelle façon la pensée dominante peut asservir « l'autre », quel que soit cet « autre ». Et comprendre davantage ce à quoi les vagues féministes ont dû s'attaquer pour s'exprimer. Répondant à cette théorie des contraires, il est possible de voir un jeu de vases communicants dans la résistance des hommes à la prise de pouvoir des femmes. « Les filles qui osent faire rire, sur quelque tribune que ce soit, de quelque façon que ce soit, participent donc de ce processus d'appropriation de l'espace et de la parole qui mène au pouvoir » (Joubert, 2010).

L'HUMOUR ET LA FEMME

Les langages humoristiques travaillent essentiellement sur les stéréotypes. Comment peut donc se sentir une femme cartooniste face aux clichés qui lui viennent sûrement spontanément à l'esprit ? La position est assez inconfortable, car elle se trouve face à un dilemme. Met-elle en scène un homme qui représentera la race humaine, ou une femme qui sera forcément une femme particulière ? En effet, dans la création humoristique, on représente la plupart du temps le genre humain par un personnage masculin. Il convient de s'attarder un moment sur cette image. On ne rit pas du genre féminin comme on rit du genre humain, qui recoupe en fait, les deux genres, mais que l'on représente par un homme, pour plus d'efficacité, même si, en fait, ce raccourci est tout sauf anodin. *L'utilisation d'un personnage féminin sera toujours marquée par un discours particulier*. Encore de nos jours. Et aussi dans la tête des femmes créatrices. Donc, l'image de l'homme pour l'universel, l'image de la femme pour le particulier. « La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification. [...] On a souvent observé que, tant dans la perception sociale que dans la langue, le genre masculin apparaît comme non marqué, neutre, en quelque sorte, par opposition au féminin, qui est explicitement caractérisé » (Bourdieu, 2002, p. 22). Encore là, la femme artiste est coincée entre deux images d'elle-même. Selon les schémas de pensée de la société traditionnelle, la femme ou principe féminin est rarement un objet de l'humour, sauf dans la relation de couple. On rit d'une femme en particulier, qui a fait telle chose. Dans une des premières

séries de caricatures au monde, les caricatures lithographiées et placardées sur les murs de Paris pendant la Révolution française, on se moque de Marie-Antoinette. On y rit de cette femme en personne.

Ce point est fondamental, car il guidera la plupart des femmes cartoonistes dans le choix du sexe de leurs personnages. Considérons une femme artiste sur le point de commencer un dessin, pour une caricature, une BD ou un dessin animé. Le genre de dessin où l'on trace un personnage neutre qui doit représenter tout le monde. Si elle choisit de mettre en scène une femme, elle choisit de parler des femmes seulement. Si elle choisit de mettre en scène un homme, alors elle parle de tous. Même dans la tête des femmes artistes, cette dualité est forte et difficile à effacer.

De plus, une deuxième classe de stéréotypes plus sociaux, si l'on peut dire, apparaît inmanquablement à l'humoriste, qui découle en toute logique des contraires plus haut évoqués, mais qui ont ici une connotation directement sociale. La démarche caricaturale primitive va dans le sens de la grimace et de la déformation des traits. Il s'agit d'exagérer à la fois les mimiques et les comportements pour faire rire. On voit alors les types humains burlesques de la mégère et de la sorcière, quand ce n'est pas de la putain, prendre le haut du pavé dans le discours comique. Pour un homme cartooniste, la femme ne peut générer du comique que si elle va dans le sens contraire de la féminité. Ou alors il exagère cette féminité pour s'en moquer! Voilà le fameux paradoxe étalé au grand jour!

Si l'idéal féminin de la beauté va dans le sens contraire de l'image humoristique, en écho, l'image extérieure étant le reflet de l'image intérieure, la femme qui est également image de bonté se voit donc dans une dynamique contraire à la moquerie. Combien de fois n'avons-nous pas entendu les caricaturistes hommes prétendre qu'ils avaient de la difficulté à caricaturer les femmes politiciennes? Comme s'ils craignaient de s'attaquer à l'éternel féminin. « Les femmes sont jolies; elles sont donc plus difficiles à caricaturer¹. »

Lorsque l'on parle de l'humour en général, on parle donc en fait de l'humour des hommes. Le genre masculin recoupant le genre féminin, on ne prendra pas la peine, dans les divers traités abordant la philosophie de l'humour, de distinguer les publics, pas plus que de faire une séparation selon le sexe des créateurs: l'histoire est extrêmement avare en ce qui concerne les femmes humoristes. On considère donc que la plupart, pour

1. Ygrek, Table ronde de caricaturistes au Musée de la civilisation, Québec, 13 novembre 2011.

ne pas dire tous les humoristes, qu'ils soient de la scène d'Aristophane à Molière et à Guitry, ou du pinceau de Hogarth à Steinberg et à Sempé, sont des hommes, et cela jusqu'au milieu du XX^e siècle. En d'autres termes, depuis l'aube des temps, les hommes font de l'humour pour les hommes et les femmes. Mais les femmes, elles ?

L'HUMOUR DES FEMMES

Est-ce que l'humour des femmes est si différent de l'humour des hommes ? Ont-elles une façon particulière d'aborder l'ironie et le comique ? En ce qui concerne les thématiques féminines, quand on considère la majorité des analyses sur ce sujet de la revue *Humoresques* (1995 et 2000), on peut remarquer la récurrence de trois thèmes privilégiés : les rapports hommes/femmes, l'image du corps des femmes et les rapports mère/enfant. Ces thèmes sont reliés à la nature même du rôle social et dirions-nous biologique des femmes. Rien d'étonnant que dans un premier temps les femmes qui manient le discours comique aient le réflexe de parler d'abord d'elles-mêmes et de leur rapports si complexes avec leur milieu social.

Si les encyclopédies et les grandes études portant sur la BD, la caricature et le cinéma d'animation ont quasiment ignoré les femmes cartoonistes durant tout le XX^e siècle, on voit un grand revirement, depuis une vingtaine d'années, dans la plupart des ouvrages généraux sur la bande dessinée et le monde des comics qui vont se croire obligés d'inclure un passage sur les femmes. Souvent, on va parler tout d'abord de la présence de femmes comme sujet des bandes dessinées, pour ensuite regretter le manque d'auteurs féminines, faisant parfois le lien avec les thématiques des auteures féminines.

Scott McCloud, dessinateur américain et théoricien à ses heures, parle dans *Réinventer la bande dessinée* (2006, p. 107) de l'importance d'une présence accrue de femmes en BD, énoncé qu'il situe dans un chapitre sur les minorités « [...] mais le domaine des dessinatrices d'aujourd'hui dans son ensemble, quoiqu'il constitue encore une minorité, est trop rempli et trop diversifié pour qu'on puisse le catégoriser comme une sorte de "mouvement" ». Pourtant, plus loin, il souligne quelques traits communs des BD féminines : « Une emphase constante sur la caractérisation et sur les nuances émotionnelles. » Même son de cloche chez le chercheur Benoît Peeters qui, dans *La bande dessinée* (1993, p. 88), après avoir regretté lui aussi le nombre réduit de femmes auteures

de bande dessinée, ajoute : « À n'en pas douter, une présence féminine plus importante dans la profession pourrait contribuer à une évolution, tant dans le traitement des personnages de femmes que dans la sensibilité. » Quant à Vincent Bernière (2002, p. 22), il constate que, « si elles [les femmes] sont effectivement peu présentes dans le domaine de la création de bande dessinée *mainstream*, elles sont en revanche légion dans le monde de la BD alternative ». Dans son immense encyclopédie sur la BD mondiale, Thierry Groensteen (2009, p. 178), pour sa part, remarque que « l'écriture du Moi est un exercice dans lequel plusieurs dessinatrices se sont particulièrement distinguées ». Puis, dans son passage sur la BD américaine, il souligne que « les femmes ne sont pas du tout absentes de l'underground même si elles jouent le plus souvent une partition séparée » (2009, p. 288). En résumé, les œuvres de femmes sont plus portées vers la sensibilité et l'introspection. Et, si on ne veut pas d'elles dans les grands circuits, elles n'ont d'autre choix que de s'éditer à compte d'auteur ou chez de petits éditeurs marginaux.

Pour ce qui est de la fonction sociale de l'humour, la plupart des chercheuses sur l'humour des femmes s'entendent pour dire que l'humour masculin est souvent associé à l'agressivité, qui se situe à l'inverse de la prétendue attitude féminine en conformité avec la société. Elles avancent l'idée que les hommes craindraient l'humour des femmes, non seulement à cause de l'agressivité inhérente à la moquerie, mais aussi par crainte d'une prise de contrôle des femmes. Fondatrice et directrice actuelle de l'Association pour le développement des recherches sur le comique, le rire et l'humour (CORHUM) basée à Paris depuis 1987, Judith Stora-Sandor est l'une des grandes spécialistes de l'humour des femmes. Pour elle, le lien est tout à fait clair entre l'humour des femmes et leur mouvement de libération. On se trouve ici devant un désir de se définir, de préciser ses particularités pour mieux sentir ses différences. Elle insiste sur le fait qu'il s'agit d'une minorité qui se définit par rapport à une majorité.

L'humour a toujours eu un caractère subversif. Il a souvent été la seule arme des dominés pour exprimer la contestation sous une forme acceptable par le milieu environnant. Il soulage aussi ceux ou celles qui le pratiquent. La parole subversive est donc aussi une parole libératrice. L'investigation des mots d'humour des femmes qui circulent entre trois pôles : domination, subversion et libération, permet de mieux appréhender l'évolution de leur place dans la société. (2000, p. 23, 24)

L'humour des femmes se définit ainsi comme une manifestation de leur révolte, comme une volonté de s'affranchir de la domination masculine. Les chercheuses américaines vont un peu plus loin : Regina Barreca (1988, p. 137) et son groupe de chercheuses placent véritablement le débat sur le terrain de la lutte des femmes contre le pouvoir patriarcal. Barreca résume ici la position de plusieurs sociologues de sa génération, telle Annette Kolodny (1985). Pour elles comme pour Stora-Sandor, l'humour féminin naît avant tout du désir de s'affirmer contre les siècles d'oppression du pouvoir masculin.

Ainsi, pour ces chercheuses, le geste des femmes qui font de l'humour est de s'affranchir, de déranger et de s'imposer. Cette colère sous-jacente est souvent ignorée du public, ajoutent-elles. Le corollaire de cette pulsion de libération des femmes par l'humour est que les hommes qui reçoivent cet humour nouveau, ou si l'on préfère cet humour différent, né d'un besoin d'affirmation, ne reconnaîtront tout simplement pas qu'il s'agit d'humour ! Ou alors ils le prendront comme une déclaration de guerre. Comme s'ils étaient de l'autre côté de la barrière. Du côté des oppresseurs. Ce qui n'est pas dit avec des mots, évidemment.

Pour faire une histoire courte, si l'humour des femmes est d'abord un mouvement de revendication, il ne sera pas reconnu par les hommes. Mais est-ce que l'humour des femmes n'est destiné qu'aux femmes ? Ce serait bien absurde de vouloir à la fois se libérer et s'enfermer dans un discours hermétique ! L'humour des femmes les concerne-t-elles seules ou leur propos concerne-t-il aussi les hommes ? Et, surtout, expriment-elles cet humour de manière si différente ? C'est à ces questions que le chapitre synthèse va maintenant tenter de répondre en laissant la parole aux artistes.

Loin d'éclairer le propos, les considérations sur un humour féminin semblent parfois l'embrumer, mais en fait les théories sur l'humour, quelles qu'elles soient, ont toujours beaucoup de difficulté à parler un discours clair, car c'est le propre de l'humour, justement, de résister à l'analyse. Tel qu'en témoignent les deux grands chercheurs que sont Robert Escarpit (1960) et Salvatore Attardo (1994) qui tous deux, à 30 ans d'écart, rédigent chacun un chapitre de leur ouvrage sur l'humour, *L'impossible définition de l'humour*, l'important, c'est de s'en rapprocher le plus possible, de poser les bonnes questions et de laisser parler les actrices premières.

Synthèse

Les thèmes les plus récurrents quand les femmes artistes parlent de leur pratique, que ce soit spontanément ou parce que de telles questions leur sont posées, sont leur rapport avec leur milieu de travail ou le fait d'être une femme dans un domaine majoritairement masculin, leurs liens intimes avec la création et les thématiques féminines. Au souvenir de chacun des témoignages des femmes artistes composant cet ouvrage, on ne peut faire autrement que d'entendre la quasi-unanimité qui se dégage de leurs propos. Ce sont les mêmes expressions utilisées pour décrire certaines sensations, les mêmes réactions d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, à des années de distance, dans des milieux différents.

Le but ici est de lire leurs commentaires en les mettant en relation avec les considérations précédentes plus générales sur l'humour des femmes. Mais ce sont bien ces mêmes interrogations qui les poussent à continuer contre vents et marées. Sur les stéréotypes, les liens avec le pouvoir, leur sensibilité différente de celle des hommes, leurs réponses éclairent et souvent confirment les hypothèses.

Il est intéressant d'écouter ce qu'elles disent comme groupe. Parfois, des anecdotes surprenantes dépassent l'imagination, comme quand Flenniken nous raconte avoir été payée moins cher que son mari pour le même genre de dessins dans la même revue humoristique, *National Lampoon* pour ne pas la nommer, dont elle finira tout de même par devenir rédactrice en chef, quelques années plus tard ! Ou quand la Belge Cécile Bertrand se fait dire que c'est sûrement son mari qui lui donne ses idées !

Le premier constat de la majorité des femmes artistes est celui-là même qui est à l'origine de la présente recherche : elles sont seules dans un monde d'hommes.

ÊTRE UNE FEMME DANS LES MILIEUX DE LA CARICATURE, DE LA BD OU DU CINÉMA D'ANIMATION

Peu de témoignages existent sur les débuts du siècle, comme si les rares femmes à avoir réussi dans ces domaines n'osaient pas s'exprimer sur la place publique, la discrétion étant alors de mise. La place congrue offerte aux pionnières talentueuses a malheureusement des effets pervers à moyen terme sur leur carrière et à long terme sur leur réputation puisque peu ou pas du tout de mérite ne leur est accordé par les historiens, comme dans le cas de cette inventrice géniale, la réalisatrice américaine Bute. Le touchant témoignage de la pionnière des femmes en animation, la Canadienne Lambert¹, reste presque un morceau d'anthologie par sa discrétion et ses sous-entendus : « Norman [McLaren] a toujours reconnu ma contribution et le monde a toujours reconnu la contribution de Norman. » On peut par ailleurs apprendre que, même si elle collaborait pleinement aux réalisations du grand créateur, on la classait dans les assistants et non dans les artistes pendant un long moment, la sous-payant par le fait même.

C'est l'Américaine Trina Robbins qui ouvre le bal puisque c'est la première à avoir véritablement créé le premier regroupement de femmes cartoonistes en 1971. Quand elle parle de « club de gars » pour parler du monde des comics, elle utilise une expression qui sera reprise par plusieurs en parlant de cette sensation ressentie dans les débuts, quand une dessinatrice se sent attirée par la BD et qu'elle aborde ce milieu un peu naïve. La Québécoise Brochu renchérit : non seulement elle se sent mal à l'aise face à ce « boy club » qu'est la revue *Croc* dans les années 1980, mais elle se sent alors dépossédée, comme si l'humour n'appartenait plus aux femmes. L'effet miroir de cet inconfort est qu'elle ne se sent plus drôle elle-même. Dans les autres rédactions de journaux, elle se sent « comme un chien dans un jeu de quilles ». Pour poursuivre dans les métaphores, Doucet compare la sensation au début des années 1980 de devoir affronter 99 % d'hommes à se retrouver sur un chantier de construction où il n'y a que

1. Les références des citations de même que les citations complètes se trouvent dans les portraits de chacune des artistes.

des charpentiers: «J'étais comme une curiosité, une si jolie fille dessinant de si sales comics.»

La première femme à être reconnue dans le monde de la BD franco-belge, Bretécher, raconte ses débuts à *Pilote* à la fin des années 1960 et au début des années 1970 par le constat qu'elle «était la seule femme dans les réunions de rédaction, il n'y avait que des mecs». Elle se définit à l'époque comme «violemment féministe». La Québécoise Obom renchérit, soulignant qu'elle a souvent été la «seule fille de la gang». Elle qui est à la fois bédéiste et animatrice peut témoigner que les hommes prennent toute la place dans les deux formes d'art et que, dans les festivals de films d'animation, c'est «très testostérone», tandis que les femmes continuent de faire les «jobs plattes [ennuyeuses]» dans l'animation, comprendre les tâches subalternes et répétitives. En caricature, c'est le même schéma et dans tous les pays; selon Bertrand, quand elle a montré son dossier dans la rédaction d'un journal en 1990, ce n'était que des hommes qui dirigeaient la rédaction et on lui a conseillé d'être coloriste, car elle est aussi peintre! Donc, on l'humiliait en la reléguant à une tâche inférieure.

La cartooniste canadienne Hetherington adorait lire des comics dans sa jeunesse. «Quand j'ai grandi, je n'ai jamais pensé que je pourrais poursuivre une carrière de cartooniste. Tous les noms sur les couvertures de comic books, même les comics romantiques, étaient des noms d'hommes.» Plus tard, alors qu'elle fait partie de ce monde, grâce à son association avec un cartooniste professionnel insiste-t-elle, elle constate que rien n'a vraiment changé. «Jetez un regard sur la liste d'invités de toutes les “conventions” de comic books et vous allez voir qu'il y a plus d'hommes que de femmes sur le tableau.»

De même la dessinatrice suisse Sambo qui était en admiration devant les dessins d'humour quand elle était enfant: «Je voyais les dessinateurs comme des génies et je ne pensais pas leur ressembler. Peut-être que, s'il y avait eu plus de Claire Bretécher, je me serais plus facilement imaginée en dessinatrice humoristique.»

Montellier dénonce de façon vigoureuse le machisme, le sexisme de ce milieu, elle qui publie depuis près de 40 ans. Lorsqu'elle parle de la situation actuelle, elle regrette que la mode de publier une femme reste une mode passagère: «davantage de femmes sont publiées» mais sans grande possibilité de faire carrière, juste un «one shot» et puis «à la suivante»! La situation n'a pas changé, comme en témoigne la caricaturiste Telnaes en 2008 disant qu'il y a encore du sexisme dans les rédactions

de journaux. « C'est un métier qui reste très masculin. Je me sens seule parfois », confie pudiquement la caricaturiste turque Erer en 2010.

Il y a eu par contre un moment de grâce pour les femmes dans les années 1970 et 1980. Plusieurs créatrices ont débuté pendant cette montée du féminisme et elles disent avoir été privilégiées à leurs débuts parce qu'elles étaient des femmes, et c'est bien normal. Tel est le cas de Ménager, de Montellier avec la revue *Ah! Nana*, de Wilkinson, mais le retour de chariot ne fut pas rose pour la majorité d'entre elles une fois terminée la vague féministe. Comme la plupart sont pigistes, on peut deviner la difficulté d'arriver à gagner sa vie pour certaines. Quelques-unes, pour poursuivre leur création, n'hésitent pas à avoir un métier tout à fait différent qui leur permet de vivre et de pratiquer leur art en toute liberté, comme l'avoue honnêtement l'Américaine Grégory, alors que d'autres évitent d'en parler. Il convient peut-être ici de placer clairement les enjeux: les emplois stables n'existent pas dans ces milieux, sauf les rares cas de postes de caricaturistes éditoriales. En ce qui concerne les bédéistes, les Américaines peuvent profiter du système des *syndicates* qui parfois vont signer un contrat avec un ou une artiste. Ce moment dans la vie de la Canadienne Jonhston a été fondamental et très émotif: elle savait bien qu'elle était l'une des rares femmes dans le monde sélect des *syndicates*; encore actuellement, ce privilège est rare, comme le confirme Robbins (2001). Johnston clame dans les années 1990 qu'il y a énormément de formidables femmes cartoonistes, pleines de talents, mais qu'elles se retrouvent dans les métiers de la publicité, de l'illustration et des cartes de vœux, « peu d'entre elles se retrouvant dans le monde de la BD, je ne sais pour quelles raisons ». Pour les autres bédéistes, la vie n'est pas facile, car, ainsi que le note la Québécoise Arsenault, souvent le sens des affaires ne rime pas avec le sens artistique. Hetherington va dans la même direction: « Je crois qu'il y a en fait un bon nombre de talentueuses et d'habiles dessinatrices cartoonistes, mais qu'elles font très peu leur promotion. » Ces artistes en humour visuel ont la métaphore facile puisque c'est leur pain quotidien: Arsenault décrit la recherche de contrat et l'incertitude perpétuelle entre deux contrats comme une escalade où l'on saute d'un appui à l'autre. Certes, les hommes cartoonistes vivent les mêmes incertitudes, mais l'aspect de la solitude des femmes dans un monde d'hommes ne peut être nié. « Être femme dans un milieu d'hommes a plutôt été un avantage, dit Sambo. Je le dis de manière un peu péjorative. On m'a parfois invitée à une table ronde, une animation ou on m'a incluse dans une exposition alors que j'étais une illustre inconnue, tout simplement parce qu'il y a peu de femmes dans le métier. »

Enfin, en animation, à part le cas rare de l'ONF, où quelques réalisatrices ont pu bénéficier de conditions avantageuses durant quelques années, la situation est celle de pigistes qui doivent à chaque film recommencer à chercher du financement. Il est donc compréhensible que, dans le contexte de l'ONF, les réalisatrices aient trouvé que ce milieu les avantageait, telles Perlman et Borenstein. Des thématiques davantage poétiques sont reliées au statut des femmes dans le monde de l'animation, selon la thèse courante développée par la plupart des observateurs de ce monde pluriel.

L'histoire du cinéma d'animation ayant longtemps maintenu les femmes dans les rôles subalternes d'assistantes, de traceuses et de gouacheuses, les cinéastes d'avant-garde (Mary Ellen Bute et Marie Menken) ont été les principaux modèles lorsque les cinéastes issues de la mouvance féministe ont pu accéder à la réalisation de films personnels au début des années 1970. Ces artistes – au Québec, les principales étant Caroline Leaf, Clorinda Warny, Francine Desbiens, Suzanne Gervais, Vivianne Elnécavé et Michèle Cournoyer – inspirées par l'idéologie alors en vigueur, ont rapidement adopté une approche poétique, graphique et métaphorique, emboîtant le pas des pionnières d'avant-garde (Roy, 2007).

Leaf, comme Borenstein et Perlman, fait ce lien entre le langage différent des femmes animatrices, plus près de leur émotivité, et le fait qu'elles se trouvent dans une zone de cinéma d'art et d'essai, donc à public restreint. En fait, en dehors du système! Leur marginalité leur permet de s'exprimer davantage. L'ensemble des femmes animatrices tient ce discours où s'entremêlent leurs thématiques, leur marginalité et leur choix apparent de rester indépendantes pour poursuivre leurs recherches dans le monde de l'expérimentation.

Ne serait-ce pas plutôt parce que les femmes cinéastes n'arrivent pas à percer dans le cinéma commercial, qui leur est fermé, qu'elles se replient vers un cinéma artisanal et en profitent pour exprimer leurs sentiments profonds? Voilà sans doute la démarche de bien des femmes cartoonistes qui, refusées ou rebutées par «le système», qu'on appelle le «mainstream», vont exceller dans la BD d'auteur. La bédéiste canadienne Doucet évoque discrètement que c'est parce que les bédéistes hommes ne l'inspiraient pas vraiment qu'elle a opté pour l'édition et la création solitaire, en profitant pour «dessiner des histoires stupides. Sans aucune censure, la liberté totale. [...] C'était chez moi, mon espace». Et c'est cette intimité, peut-être excessive dans son cas, qui l'a fait connaître bien au-delà des frontières. Pourtant, les réalisatrices se sont senties parfois très seules

dans les festivals d'animation, comme l'évoque la réalisatrice Gervais qui ne trouve un réconfort qu'auprès des autres femmes cinéastes de l'ONF.

Plusieurs qui avouent avoir été choisies parce qu'elles sont femmes dénoncent tout de même le sexisme du milieu. Il y a une espèce d'ambiguïté dans les paroles des femmes artistes à ce sujet, car le fait d'être choisies parce qu'elles sont femmes n'empêche aucunement le milieu d'être sexiste. Cela peut d'ailleurs être le contraire et, souvent, les organismes exhibent avec fierté leur « femme de service », comme si l'on faisait un hommage à toutes les artistes femmes en employant l'une d'entre elles ! Ces organismes ne se rendent pas compte qu'ils lancent un double discours. L'Américaine Fleener dit que d'être une femme a été un avantage pour elle, mais que les hommes dans le milieu de la BD sont « hautains, comme s'ils possédaient une sorte de savoir » et qu'en fait « ils aiment mieux se retrouver entre hommes ». Et le pire, c'est que certaines artistes ont intégré ce double discours ! Borenstein confirme que les femmes à l'ONF avaient la même chance que les hommes. Par contre, elle souligne que la production commerciale était totalement dominée par les hommes, lors de ses débuts dans les années 1970. Perlman va dans la même direction lorsqu'elle avance qu'en longs métrages, publicité et production télé, les hommes dominent. Étrangement, elle ajoute qu'elle se demande pourquoi ! Serait-ce parce que c'est là que l'argent et le pouvoir se trouvent ? En 2002, l'animatrice Leaf renchérit en soulignant que les grands distributeurs restent fermés aux femmes ; elle sait de quoi elle parle, elle a reçu les plus grands honneurs avec ses réalisations hors du commun.

Seule femme à avoir présidé le Festival d'Angoulême en 2001, la bédéiste française Cestac concède qu'il y a plus d'hommes qui font de la BD, que c'est un milieu très masculin. Mais elle recule aussitôt en affirmant ce n'est pas pour ça que les femmes sont rejetées. L'évidence saute pourtant aux yeux !

Enfin, les jeunes artistes, moitié par bravade, moitié parce qu'elles ne veulent plus entendre parler de féminisme qu'elles associent sans doute à une quelconque maladie neurologique ou pour se distinguer des femmes de la génération de leurs mères, prennent fortement position contre le fait du sexisme dans ces arts. Les chiffres et l'attitude du public les contredisent, ce qui les énerve d'ailleurs, mais laissons-leur la parole. La Canadienne Keaton lance en 2011 un cri du cœur : « Quelqu'un devrait-il se soucier du fait que je suis une femme ? » Un journaliste la relance illico sur ce sujet, l'irritant encore plus, la poussant à avouer que tous les journalistes lui parlent du fait qu'elle est une femme et qu'elle n'en peut

plus. Voilà bien une preuve par l'absurde : en effet, les journalistes sont encore éminemment friands d'entendre une femme cartooniste s'exprimer sur ce sujet car... elles sont rares.

Une anecdote sur Lambart (Mazurkewich, 1999) est révélatrice du climat qui pouvait régner dans ces mondes d'hommes où une femme est tout à coup remarquée pour son immense talent, mais pas trop encensée tout de même, pour laisser le mérite aux hommes. Il est de notoriété publique que c'est elle qui a imaginé le trucage pour faire danser la chaise dans le film *Il était une chaise* (ONF, 1957), signé par McLaren et Jutra. Lorsque Lambart demanda à ce que son nom soit ajouté au générique pour sa contribution à avoir fait bouger la chaise, on lui refusa sous prétexte que l'on devait maintenir l'illusion pour le public que la chaise était bien vivante !

Les causes de refus sont parfois si fantaisistes qu'il est amusant de les considérer. La seule chose que l'on propose à Ménager en 1980, après l'avoir félicitée, c'est d'illustrer un livre de cuisine : « Finalement, il me retournait à ma cuisine ! » À la même époque, l'une se fera refuser dans les agences, Obom, à cause de son style « trop prononcé », ce qui est plutôt une qualité ; à Bagieu en 2005, on conseille de dessiner plutôt des filles « super maigres ».

Évidemment, des hommes artistes aussi ont subi toutes sortes de brimades et de refus dans leurs carrières et un livre seul ne suffirait pas à leur rendre hommage. Mais on traite ici d'un problème structurel et non ponctuel : le sexisme dans ces arts ressemble au racisme : il ne résiste à aucune analyse, il est, tout simplement. C'est ce que déplorent la majorité des 50 grandes cartoonistes interviewées.

Mais alors, qu'est-ce qui se passe ? Elles étaient seules en 1960 et elles sont encore si seules aujourd'hui. Est-ce leurs thématiques qui dérangent, ou qui ennuiant ? Est-ce leur ton de combat ? Au fait, pourquoi ce ton de combat ? Parce qu'elles n'avaient pas le choix. Les femmes dans l'humour visuel se sont d'abord imposées comme groupe durant les années 1970 et 1980, et elles devaient le faire pour se libérer d'un carcan.

L'HUMOUR FÉMINISTE

De toute évidence, durant la première grande vague de cartoonistes féminines dans les années 1970, les thématiques principales tournaient autour du féminisme. C'est d'ailleurs la raison principale pour laquelle les magazines les engageaient, pour qu'elles témoignent de cette nouvelle

vision sur les femmes. Donnelly parle de ce langage commun que les femmes cartoonistes développèrent à cette époque, « l'humour féministe remettant en question les stéréotypes ».

Ménager explique dans les années 1970 qu'il n'était pas question pour elle de modérer ses propos. Elle ressentait qu'elle présentait la vie quotidienne, mais vue d'une façon féministe. « C'est l'univers que je présentais qui dérangeait. » Elle pressent que les hommes à qui elle montrait ses dessins se sentaient peut-être exclus de son univers. Mais non, dit-elle, c'était sa façon qui était différente de voir les choses.

Cette vision féministe de la vocation d'humoristes femmes perçue comme un combat, un engagement, est sans nul doute la pulsion la plus forte et quasi unanime chez les artistes de la génération des années 1970 et 1980. « J'étais heureuse d'être la preuve vivante que les féministes ont le sens de l'humour », souligne Gregory.

Mais, 40 ans plus tard, qu'en est-il ? La lutte doit continuer, entonnent les artistes en chœur. C'est un métier très exigeant, dit Telnaes, faisant un lien entre les femmes et le pouvoir, qu'il soit politique ou polémique. Elle dénonce en 2008 l'opprobre entourant les femmes qui expriment de la force en politique. Il est normal que les – rares – caricaturistes femmes soient davantage politisées que leurs consœurs bédéistes, vu que la politique est leur pain quotidien, et il est révélateur que le lien soit enfin établi entre le pouvoir dans les mains d'un caricaturiste et le pouvoir des politiciens. Dans les faits, les deux acteurs jouent sur la même scène. « La même résistance persiste face à une femme d'opinion dessinant des caricatures fortes. » Mais elle insiste sur le fait que les femmes doivent s'engager que ce soit dans l'activisme ou les arts, voyant sa fonction comme éminemment vitale, pour que les décisions ne soient pas prises uniquement par des politiciens « qui ne connaissent pas la réalité que nous vivons ».

Donnelly confirme que les contraintes existent encore pour les femmes « de trouver leur véritable identité et d'obtenir le droit de s'exprimer librement ». Nous comprenons ici que c'est un long processus que cette prise de parole critique et humoristique. Comme le dit si bien Beaunez, « les dessins ont le pouvoir de condenser et d'expliquer une culture entière. Un dessin va droit au cœur du sujet ».

Par contre, les jeunes dessinatrices semblent à des années-lumière de leurs aînées quant aux luttes à mener. Le retour du balancier. Les thèmes féminins favoris des filles actuelles ne sont plus placés dans une perspective féministe et perdent alors leur symbolisme de revendication pour n'être

plus qu'amusants. Les rapports mère-fille, la maternité, dit Montellier, ne sont plus situés par rapport à la société, la politique est quasi absente. Davantage de femmes sont publiées, « mais pour revenir à ce qui est depuis toujours considéré comme leur territoire assigné : la maison, l'intime ». Ainsi, un secteur de la BD féminine actuelle fait le chemin inverse de la BD de la génération précédente, et participe à un retour à la pensée traditionnelle, comme si les luttes de leurs mères ne leur avaient rien apporté. Sont-elles seulement conscientes de tous les progrès conquis, le droit de travailler, le droit de voter, de posséder un compte à son nom ? Leurs discours semblent bien légers, comme planant dans un monde amusant, où le maquillage, les talons hauts et la séduction sont des priorités. Le lien avec les blogs où tout se raconte au jour le jour n'est certes pas étranger à cette nouvelle tendance d'un retour à l'intime sans aucune critique sociale, doux ronronnement face à un miroir où la vie personnelle devient spectacle narcissique semi-public. Heureusement, seulement une partie des jeunes semble affectée par cette mode.

Rien, donc, n'est acquis et les femmes cartoonistes féministes en sont bien conscientes. Leurs filles croient peut-être que tout est réglé mais pas elles, qui savent lire en filigrane la montée d'autres dangers pour la cause des femmes, sans parler des pays où la cause des femmes n'en est qu'à ses balbutiements.

Il s'agit maintenant de voir de quoi exactement les femmes désiraient se libérer en utilisant la parole de l'humour. Quelles images souvent inconscientes devaient-elles secouer ? Elles revendiquent une place dans l'humour, mais quelle est donc cette place, et pourquoi est-elle si ardue à prendre ?

L'HUMOUR DES FEMMES

Le point fondamental dans l'expression des femmes n'est pas qu'elles parlent différemment des hommes, qu'elles ne sont pas « capables » de s'exprimer comme eux. Au contraire, elles peuvent facilement se mettre « dans le moule » (Donnelly) si elles le désirent, sans problème. À la limite, si une femme ne signe que de son initiale, personne ne saura jamais qu'elle est une femme. Ce dont la caricaturiste canadienne Dewar se moque un peu quand elle raconte qu'elle profite de ce quiproquo, puisque plusieurs lecteurs s'adressent à elle en l'appelant monsieur Dewar pour se plaindre du sexisme de ses caricatures, surtout celles où elle met en scène un couple qui discute de sujets et d'autres. Ce qui est étonnant, c'est que

les gens changent d'opinion lorsqu'ils apprennent qu'elle est une femme, comprenant alors « le ton » de la caricature. Dewar ajoute qu'elle en profite délibérément pour se donner davantage de liberté qu'un homme caricaturiste quand elle dessine des femmes. Cette question du lien entre la féminité et le discours est absolument passionnante, et mérite qu'on s'y attarde.

Certaines créatrices choisissent de mettre des hommes comme personnages principaux, et les journalistes les questionnent à ce propos. La Québécoise Arsenault dit qu'elle trouve plus amusant de ne montrer que des hommes et de ne pas voir les femmes dans ses BD, de seulement les entendre parler. Il est intéressant de noter qu'ici la présence féminine se passe de visage. Elle est évoquée sans plus. « Une femme, je ne saurais pas comment la dessiner, je n'ai pas envie d'explorer si loin. » Il faudrait aller plus au fond de soi, tandis que le recul face à l'autre demeure un gage de distanciation, ici nécessaire pour l'effet comique. Hetherington avoue avec humour que les femmes de ses dessins ressemblaient pendant des années à des hommes avec des cheveux longs et des seins! Cela en soi concourait également au comique, par inversion. Satrapi creuse cette relation à l'autre et à soi, et avoue qu'avec un personnage féminin elle pratique toujours une forme d'autocensure, alors qu'avec un personnage masculin « j'ai l'impression de pouvoir plus facilement dire tout ce que je veux, de pouvoir m'exprimer plus librement ». Encore ce recul dont la nécessité se fait ressentir pour Satrapi, sans doute un soulagement pour l'auteure des quatre tomes d'une autobiographie romancée, *Persepolis*. Il est tout à fait passionnant de voir les motifs qui peuvent inciter une femme à s'incarner dans la peau d'un homme : la plus grande liberté des hommes en général dans la société, le désir de distanciation, plus aisé à réaliser en mettant en scène des hommes, le choix de taire sa féminité pour préserver toute latitude dans son discours et ne pas se sentir obligée de parler pour les femmes, la malléabilité de l'homme personnage représentant monsieur Tout-le-monde?

Face au choix de mettre un homme ou une femme en scène, que font les femmes artistes avec ce dilemme? La création humoristique est l'art par excellence où l'on utilise les formules rapides, efficaces. On fait « image ». Faut-il détruire les stéréotypes? C'est la tâche que les cartoonistes féministes se sont donnée. Mais quels stéréotypes? Ceux des hommes? La façon dont ils voient la femme? Ou l'inverse? La façon dont la femme se voit? Mais comment se voit-elle? À travers les yeux des hommes, ou ceux de ses consœurs? Tant de questions paradoxales que l'on commence à peine à se poser.

Et pourtant, qu'il est difficile le chemin de la libération par la transformation des stéréotypes. La cinéaste canadienne Leaf a endossé le discours officiel et, quand elle fait allusion à une énergie contraire entre les femmes et les hommes, elle évoque discrètement les grandes théories sur les sexes complémentaires, où la femme se retrouve désavantagée : « Dans l'énergie masculine, il y a plus d'action que de réaction, un sens de l'humour plus linéaire [...] ».

Chez Flenniken, cette critique des stéréotypes dans les années 1970 va la conduire à créer des anti-héroïnes : elle raconte qu'elle voulait montrer les filles comme elles sont, non idéalisées à la façon de Disney, mais méchantes parfois, avec de vilaines pensées. Lorsqu'elle dit cela, elle semble presque gênée, comme si elle-même renversait un tabou. Elle se croit obligée d'ajouter qu'il faut croire que d'autres aimaient ça, puisqu'elle a eu un immense succès avec sa série, *Trots and Bonnie*. On retrouve la même démarche provocatrice pour défier les tabous 30 ans plus tard chez Beaton qui a choisi récemment de produire avec deux autres femmes cartoonistes des personnages extrêmes de « femmes fortes », *Strong Female Characters Comics*, où elles parodient « le sexisme épuisant des comics » actuels en essayant de bâtir la « chose la plus horrible ». Il est impossible de répertorier ici l'ensemble des anti-héroïnes que les femmes cartoonistes ont pu inventer depuis 40 ans : c'est un cortège de laides, de vieilles, de méchantes, de criardes, de violentes, un véritable délice de déconstruction de l'éternel féminin « Sois belle et tais-toi », que l'on pourrait traduire par « Sois moche et hurle ! » En fait, la lecture d'une compilation de telles œuvres serait sûrement savoureuse.

Comme le dit si drôlement la caricaturiste suisse Sambo : « Dans le cliché un peu poussiéreux mais toujours vivant de la féminité parfaite, la femme n'a pas besoin de faire rire. Et si les hommes aiment les femmes qui ont le sens de l'humour, c'est pour qu'elles puissent rire de leurs blagues ! »

Au-delà de la démolition de l'appareil des stéréotypes, il y a le changement de perspective, l'inversion faudrait-il dire puisque les femmes cartoonistes font enfin connaissance avec la savoureuse sensation d'être de l'autre côté, celui d'où l'on critique la société. Mais elles sont en porte-à faux par rapport à leurs collègues masculins, puisqu'elles montrent l'autre vision du monde, vue à travers les lunettes des femmes. La caricaturiste Wilkinson explique qu'elle essaie de mettre un éclairage particulier sur le fait de se trouver de l'autre côté de la barrière « par rapport aux lois écrites en majorité par les hommes ».

Lorsqu'elles cherchent les raisons de l'absence presque totale de femmes en caricature, certaines font tout naturellement un lien avec les thématiques féminines. Dewar suggère que les éditeurs craignent peut-être que les femmes soient « trop douces ou concentrées sur les sujets pour les femmes ». Comme si, finalement, les œuvres des femmes ne convenaient jamais. Dewar ajoute qu'elle saute toujours sur l'occasion de traiter une question touchant les femmes ou la guerre des sexes lorsque la situation s'y prête ! C'est le cas de toutes les autres caricaturistes femmes, Wilkinson, Telnaes, Bertrand, Sambo, bien évidemment.

THÉMATIQUES FÉMININES / PARLER DE SOI

Les différences entre l'humour des femmes et l'humour des hommes existent bien et sont ressenties par la plupart des femmes artistes. La bédéiste française Puchol place clairement ces différences : ce ne sont pas les styles ou les sentiments qui diffèrent, ce sont carrément les thématiques, puisqu'elles sont profondément reliées au corps : « L'imaginaire mis en œuvre dans la création procède du corps, des expériences sensorielles qui sont forcément différentes d'un sexe à l'autre. »

Les femmes artistes développent souvent un lien intime avec leur création. Les hommes artistes aussi, évidemment. Mais cette tendance à se livrer intimement semble récurrente dans l'œuvre des femmes. Et les journalistes qui interviewent les femmes leur posent presque tout le temps une question en rapport avec cette inclination.

Certaines cartoonistes qui ont eu un immense succès ont en fait incarné leur propre vie dans leur art, la plus connue étant Johnston qui a livré au jour le jour pendant plus de 30 ans l'histoire de sa propre famille. « Je n'ai jamais planifié ça », explique-t-elle, mais ses enfants grandissaient et devenaient de plus en plus intéressants, ce qui fait qu'elle les a fait vieillir à mesure, en venant à raconter sa vie personnelle. « C'était difficile ! » avoue-t-elle, prise à son jeu. L'Américaine Hollander campe *Sylvia*, qui au départ a dix ans de plus qu'elle. Mais le temps passe et, lorsque la créatrice en arrive à dépasser son héroïne en âge, elle n'arrive pas à la faire vieillir. Hollander décrit de façon cocasse qu'elle-même devient affublée de rides, de poches sous les yeux, mais que Sylvia reste intacte, ferme, à l'image idéalisée de l'éternel féminin que l'artiste a intériorisée. « Je ne pouvais pas ! » confesse-t-elle. C'est assez amusant de l'entendre raconter que tous ses autres projets tournant autour du vieillissement tombaient à l'eau jusqu'à ce que les baby-boomers commencent à

vieillir. Maintenant, Hollander fait salle comble avec ses monologues comiques sur les méfaits de l'âge. Elle a interrompu le strip *Sylvia* en 2012 après plus de 30 ans !

Quand on considère le lien entre les héroïnes et leurs auteures, artistes de la première époque des années 1970, ces dernières ayant atteint un âge vénérable et il est normal que leur humour tourne autour de la vieillesse. Bretécher présente quatre générations de femmes de la même famille avec *Agrippine* et avoue en 2004, avec un ton toujours détaché qui est un peu sa marque de commerce, « à l'extrême rigueur, je serais plus proche de l'arrière-grand-mère, comme mentalité ». Au-delà du transfert qu'opère Roberts avec sa fameuse *Nona*, une drôle de personne âgée de 86 ans sans gêne, c'est un peu la même démarche, même si elle prétend en 2008 que *Nona* est « bien plus futée qu'elle », et qu'alors elle la laisse vivre sa vie. C'est une pirouette bien habile pour se détacher sans en avoir l'air de la tyrannie de se mettre en scène, avec le dédoublement inévitable : l'héroïne devient un être à part entière, avec ses diktats : « Elle a obtenu que je l'incarne sur scène et au cinéma, ce à quoi je m'emploie ces temps-ci. »

Après *Persepolis*, Satrapi a vécu très difficilement les suites de cette création où l'auteure se livre totalement et se met à nu pour des milliers de lecteurs ou de spectateurs. Elle n'est pas la seule, bien au contraire, à ressentir de la douleur après ses confidences et avoue s'être retrouvée dans une vraie crise existentielle. L'histoire était tellement personnelle « que je me suis retrouvée alors face à de nombreux questionnements, sur la vie, sur la mort, sur ce que c'était un artiste, sur ce que j'étais, moi ». Non, ces artistes ne ressentent pas toutes la fameuse catharsis, libération après une confession, c'est même le contraire qui se produit. Le sentiment d'avoir rendu publiques des émotions intimes n'aide pas à cicatriser, et laisse la blessure ouverte. Drechsler, après avoir abordé le thème de l'inceste dans sa BD, dira : « Cela ressemble à la sensation d'être allée visiter un lieu où j'avais des sentiments profonds et trouver qu'une autoroute avait été bâtie dessus. »

Referaient-elles la même chose ? Difficile à savoir. Même lorsqu'elles ne touchent pas à l'autobiographie pure, mais qu'elles racontent une histoire inspirée par leurs proches, les artistes restent troublées. Mandel raconte avoir été perturbée en plongeant dans l'univers des malades mentaux où travaille sa famille, « et cela m'a affectée, déprimée. Je n'étais pas vraiment consciente de la réalité du lieu avant de m'y plonger ». Rappelons-nous que nous ne sommes pas dans le domaine du drame ou de la tragédie, mais bien dans un monde de création où les choses sont montrées avec humour ou légèreté. Le choix du médium, BD ou

animation, associé souvent à un langage léger, voire enfantin, jouerait-il sur l'intensité des émotions des artistes une fois le processus de la création terminé? Ont-elles l'impression d'avoir transgressé? C'est bien possible que le décalage entre la gravité de leur propre histoire et la badinerie supposée de l'humour leur soit difficile à digérer une fois le rideau tombé. L'Américaine Paley en tous cas a trouvé un immense réconfort dans l'inspiration que lui a procuré le livre sacré du *Ramayana* dont elle s'est inspirée pour son dessin animé, dans la mesure où il s'adressait à elle à un moment de sa vie difficile à vivre pour cause de rupture, ce qu'elle laisse savoir de façon publique. Le *Ramayana* prend une nouvelle profondeur et un sens différent pour elle. Il lui semble contenir l'essence d'une relation douloureuse et décrire l'exacte souffrance humaine: « Ma douleur et mon désir pour un homme qui me rejetait ressemblaient de façon incroyable à ceux de Sita; l'infidélité de mon mari me rappelait Rama. » Traverser la métaphore de sa propre vie dans le conte au moyen de la création lui permet de sublimer et de faire le deuil.

Gervais pour sa part place ses propres questionnements au cœur de son expression. Elle s'interroge et ses « points d'interrogation restent dans ses films ». Elle n'impose pas sa vision des choses, « mais une suite d'impressions très personnelles ». Chacun de ses films parle d'introspection, les images sont autant intérieures que visibles. Les femmes réalisatrices de films d'animation d'art et d'essai testent souvent des techniques artisanales et différentes de s'exprimer et elles font souvent un lien entre cette parole libérée sur le plan des contraintes techniques et le geste du poète. Par son épuration, l'animation suit aussi la même voie que la poésie: elle va à l'essentiel, et le choix de ce langage supposément léger permet souvent d'aller plus loin dans la transgression. Cournoyer avoue qu'il y a des éléments autobiographiques dans tout ce qu'elle fait. C'est plus fort qu'elle, avance-t-elle, elle ne peut s'en empêcher. Elle ajoute que la démarche du cinéaste d'animation est si lente et solitaire que « nous creusons dans notre âme un peu plus chaque jour, de sorte que nous finissons inévitablement par nous confronter nous-mêmes ». La magie des images animées renvoie à la magie des premières images de l'enfance, que les femmes animatrices savent si bien évoquer, même et surtout si elles s'en servent pour dénoncer la violence faite aux femmes sous toutes ses formes. La sublimation de cette lente descente en soi est rendue possible grâce au recul créé par les images épurées, si simples et si pleines à la fois.

Desbiens fait une belle comparaison: « L'animation est au cinéma de prises de vues réelles ce que la poésie est au roman. » Elle permet, dit-elle,

en peu de temps, par des détours, de dire des choses lourdes de sens. C'est de cet émerveillement que parle Chartrand lorsqu'elle décrit son apprentissage de l'animation aux côtés d'un professeur qui lui a appris le regard, les niveaux de lecture des mots, des images, « la faculté de voir ce qu'on ne voit pas, d'exprimer par la ligne l'intérieur par l'extérieur, les émotions et la discipline d'être en constant émerveillement ». L'animation, art de l'image en mouvement, mariée de musique et de son, doux rappel des étonnements et des rires enfantins, est ici ressentie par les auteures comme un cheminement vers soi et vers l'autre.

Choisir de faire parler un homme au lieu d'une femme s'avère un choix personnel pour toute femme artiste, à fortiori dans l'humour où tout est symbole. Le discours se trouve teinté différemment, et chacune est libre des couleurs à donner à l'ensemble. On voit bien que rien n'est simple dans le domaine des stéréotypes et de l'image de soi.

Leur propre corps, leur intimité et les émotions à fleur de peau restent pour la plupart une constante de leur parole, dont elles sont fières et qu'elles savent bien marier avec l'humour, contrairement à nombre de théories sur l'humour qui prétendent que l'humour insensibilise. L'idée que cette démarche n'est pas humoristique ne les effleure pas, au contraire, elles la trouvent idéale, tout à fait adaptée à leur sensibilité. Rares sont les femmes artistes qui fréquentent l'humour vulgaire, scatologique ou pornographique qui fait souvent fureur chez les hommes cartoonistes. Pour les femmes, cette façon de faire de l'humour leur semble assez incongrue, pour ne pas dire pas drôle du tout. Joubert (2010) fait de ce processus une fine analyse dans son chapitre « L'humour de cuisine et de salle de bains », observant l'absence de ce type d'humour chez la femme et reliant cette absence au rapport particulier que la femme entretient avec son corps à travers la maternité.

L'HUMOUR ENGAGÉ DES FEMMES

La situation des femmes a tellement évolué depuis 100 ans en Occident que nous avons tendance à oublier les pays où règne une grande intolérance envers les femmes en général, et en particulier envers les femmes qui s'affirment par l'humour engagé. Mais comment l'humour peut-il être autre chose qu'engagé quand, à tout moment, une femme ou un homme artiste peuvent être muselés ? Il faut être conscient que, dans certains pays, la situation des femmes créatrices ressemble à la nôtre il y a 100 ans. Elles doivent lutter quotidiennement pour conserver le peu de

pouvoir qu'elles ont acquis. En même temps, elles sont tolérées car elles sont la preuve vivante de la tolérance des systèmes en place. Elles doivent donc louvoyer. L'Iranienne Firoozeh Mozaffari, qui vient à l'occasion en France pour des festivals à l'image de ses consœurs des pays voisins, module ses thèmes en fonction de ses déplacements: «Juste avant ma venue en France, j'ai arrêté toute activité en relation quelconque avec le régime politique pour ne pas avoir de problème.» Ou du contexte dans son pays: «Il y a des moments où il y a moins de censure, par exemple, juste avant les élections, on en profite pour passer des sujets plus chauds. Sinon, on parle d'écologie...» Depuis dix ans qu'elle publie, elle a assisté à la fermeture de six journaux pour cause de censure.

La Marocaine Riham El-Hour ne se plaint pas de censure politique, mais «en amont, au niveau des chefs de rédaction». Elle se dit foncièrement féministe et considère son métier comme un combat pour la cause des femmes: «À travers ce métier, je veux leur donner la parole, dénoncer les violences dont elles sont victimes et les aider à avancer.» Dans nos pays également, les femmes sont engagées, mais la grande différence, c'est qu'elles ne risquent pas leur vie. Deux des cinq dessinatrices présentées ici ont dû récemment fuir leur pays, la Turque Erer et la Libanaise Abirached. Est-ce que la montée de l'intégrisme est sensible? Plus que jamais, croirions-nous, et l'histoire des caricatures de Mahomet en est la preuve. Erer peut donc maintenant parler librement de sa lutte pour les femmes, qui, dit-elle, ont besoin de miroirs et ses caricatures le sont parfois pour elles. Être caricaturiste féministe, «c'est croquer avec courage des dessins sur les femmes et leur sexualité qui détruisent les clichés». Donc, même combat que les caricaturistes féministes un peu partout sur la planète. Sauf que, malheureusement, selon Erer, et d'après nos constatations, la situation dans plusieurs pays musulmans est pire maintenant qu'il y a trente ans. Voilà le constat le plus douloureux qu'il nous a été donné de lire. «Nous avons besoin de caricatures aujourd'hui plus encore. Nous avons besoin de plus de courage et de plus d'intrépidité.» La lutte non seulement n'est pas terminée, mais elle s'attaque à de nouveaux ennemis, qui ressemblent parfois à de vrais combattants.

Certaines caricaturistes du Moyen-Orient ont été impossibles à rejoindre pour cet ouvrage. On voit leurs noms et leurs dessins pendant quelques mois sur le Web, et puis plus rien. Elles se taisent par peur de représailles.

À ce propos, l'Américaine Wilkinson raconte une anecdote particulièrement révélatrice du nouvel état d'esprit chez les caricaturistes contemporains, face aux attaques verbales et d'intimidation des islamistes

radicaux. Un jour, elle se moque dans une caricature du port du voile chez les musulmanes et se le fait reprocher au téléphone par une musulmane. Elle conclut son histoire en disant qu'elle veut bien être traitée d'antimusulmane car elle va continuer à se battre « pour aider à prévenir l'avènement d'un monde où quelqu'un d'autre déciderait ce que je dois porter pour mon bien ». C'est, poursuit-elle, la raison pour laquelle elle va à sa table à dessin tous les matins. Voilà bien la plus belle définition de l'humour engagé !

Pour clore cet exposé, rappelons la merveilleuse histoire racontée par la caricaturiste libanaise Abirached, expatriée à Paris et qui voit un jour à la télé, en 2006, un documentaire de Beyrouth en 1984 où sa propre grand-mère au regard angoissé, bloquée chez elle par les bombardements, parle à la caméra. Abirached l'écoute, émue, reconnaît sa propre grand-mère qui semble lui parler à elle, 20 ans plus tard. Elle avait été protégée de la guerre par ses parents lorsqu'elle était toute petite, un peu à la façon de l'enfant dans le film *La vie est belle*. Ses parents lui avaient fait croire à un jeu. « Ça m'a bouleversée, je me suis dit que c'était peut-être le moment d'écrire le récit qui me travaillait depuis un moment déjà. » Ce sera *Mourir, partir, revenir* en 2007, sur l'espace et la territorialité. La bédéiste a alors écrit et dessiné, inspirée par son aïeule qui aurait pu être madame Tout-le-monde, partant du singulier pour aller à l'universel, partant d'une seule femme pour parler à toutes les femmes qui subissent la guerre. Parlant le langage de la litote du roman graphique pour hurler sa rage.

Conclusion

Ce qui est merveilleux dans l'ensemble des témoignages, c'est que ces femmes artistes disent presque toutes la même chose. D'abord, en chœur, elles ressentent toutes leur isolement dans leur milieu de travail. C'est bien normal, elles sont tellement en minorité. Quelques-unes soulignent qu'elles ont eu plus de facilité à trouver un contrat parce qu'elles sont des femmes. C'est justement parce qu'il fallait une femme qu'elles sont choisies. Elles sont de toute façon en minorité dans un monde d'hommes. On pourrait l'appeler le syndrome de la « femme de service ». Il se répand dans plusieurs milieux, mais il est frappant dans notre domaine. Bénédicte Sambo le remarque à propos des multiples invitations qu'elle reçoit, simplement parce qu'on a besoin d'une femme. Il est doublé de l'espèce d'emphase sans cesse renouvelée qui accompagne les articles sur une femme qui fait de la BD ou de la caricature ou du dessin animé. Comme si c'était une prouesse invraisemblable et bien en dehors des capacités normales des femmes !

Les femmes artistes ressentent aussi de la gêne, parfois un réel inconfort à revendiquer une place plus importante. Cela peut-il provenir, en partie du moins, des préjugés et poncifs soulignés dans le passage sur les contraires entre le masculin et le féminin ? Ou alors, du problème plus général des femmes avec le pouvoir ? La parole des femmes comme groupe doit être forte pour être entendue. Une chercheuse, Pascale Navarro (2010), qui s'est penchée sur le pouvoir des femmes entre 2004 et 2010, commente : « Mais ce qui me surprend encore, c'est de voir que les femmes ont tant de difficulté à imposer leur point de vue. Qu'elles soient Québécoises de souche, immigrantes, femmes des Premières Nations ou Inuites,

elles peinent à prendre la parole publique, à se donner le droit de débattre. Pourtant, elles en ont grande envie!» Or, elles gardent trop souvent le silence comme groupe.

Les malaises des femmes artistes de l'humour visuel sont certainement dus à un entrelac de facteurs qui sont difficiles à démêler. Quelle est la part de l'ambiguïté face à l'image idéalisée des femmes, face à la question de se mettre en scène soi-même ou en groupe, face au choix de donner chair à une femme en particulier ou à toutes les femmes, symbolisées par une seule?

Ce maigre 5% de moyenne qui ne bouge pas depuis plus de 30 ans a de quoi inquiéter. Les thématiques féminines, qui tournent beaucoup autour des sentiments, de la sensibilité, dérangent-elles? Ou ennuient-elles à la longue? Ne serait-ce pas plutôt parce que les femmes tentent par tous leurs moyens de briser les stéréotypes et de souligner que la véritable égalité n'est pas encore acquise? Et que cette expression ne fait pas rire le public masculin? Utiliser les émotions et le rire pour revendiquer une meilleure place des femmes dans la société, la fin des inégalités salariales, de la violence conjugale est comme une pulsion. Les créatrices ne peuvent oublier les conditions pitoyables dans lesquelles les femmes de nombreux pays vivent encore, aussi bien en ce qui concerne l'accès des filles à l'éducation, le libre choix d'un conjoint ou plus simplement la liberté d'aller et de venir à visage découvert. Leurs plumes acérées font merveille pour dénoncer cet état de fait. Il y a indéniablement un lien entre la parole de l'humour engagé et le pouvoir. Pouvoir de dénoncer, pouvoir de changer les choses, pouvoir de rire de ceux qui prétendent que tout est réglé et que l'égalité des femmes est un fait acquis. Souvent, les jeunes dessinatrices ont tendance à croire que le problème est réglé. Mais les baby-boomers, qui forment les trois quarts des artistes ici présentées, sont plus soucieuses. En effet, comment pourraient-elles oublier que leurs propres mères ne votaient pas dans leur jeunesse? Qu'elles étaient des sous-êtres incapables de posséder un compte en banque à leur nom? Qu'elles devaient porter le nom de leur mari? Qu'elles devaient quitter la vie active, de dessinatrices par exemple, quand elles se mariaient? Bref, que toutes ces avancées sont bien récentes!

En dessin d'humour, en caricature et en animation, les créatrices sont trop peu nombreuses et les jeunes ont souvent tendance, surtout à notre époque post-féministe, à reproduire la vision des hommes. Si elles commençaient à être plus nombreuses, alors elles pourraient à la fois comme individu-artiste et comme groupe faire valoir leur façon de voir les choses. Dans le monde contemporain où plusieurs cultures tardent à

adopter le principe d'égalité, il devient primordial que les femmes artistes parlent haut et fort et défendent leur point de vue dans les pays où la liberté de presse existe. Les brimades et les exactions envers les caricaturistes dans certains pays nous incitent à profiter de notre liberté de parole.

Dans les industries que sont la BD et l'animation, face à ces systèmes clos où seules les tâches subalternes leur sont réservées, les femmes vont avoir tendance à se replier dans les espaces de création marginaux, fanzines, *comix*, cinéma d'animation d'avant-garde. Dans nos sociétés, les places en caricature éditoriale sont très limitées. Dans les pays émergents, les dessinatrices sont vues comme des passionnarias, des passionnées, qui défendent la place des femmes dans la société entière. Dans tous les pays occidentaux, les dessinatrices d'humour et les bédéistes semblent toujours nager à contre-courant. Elles seront moins connues que les hommes, poursuivront moins d'œuvres à long terme, de séries, et serviront moins d'exemples aux jeunes générations. Combien de fois peut-on entendre la phrase « Si j'avais connu l'œuvre de telle ou telle artiste, j'aurais moi aussi choisi ce métier ! »

Faut-il noter que les femmes œuvrant dans les divers métiers de l'humour visuel subissent un double silence ? Silence parce qu'elles sont femmes. On les oublie trop souvent dans les histoires de la bande dessinée, du cinéma d'animation ou du dessin d'humour. Ou alors, on y parle des grandes vedettes féminines et l'on omet toutes les autres. Ou alors, tendance plus subtile, on minimise leur importance, on tait leurs découvertes. Mais silence aussi parce qu'elles se situent au bas de l'échelle des arts. Les arts nobles ont droit à des études, à des expositions dans les grands musées. Voit-on souvent des expositions montrant des BD, des dessins d'humour ? On voit souvent des vidéos d'art dans les musées. Y voit-on souvent des films d'animation ? Il est de bon ton de parler des femmes artistes, on monte des expositions sur elles. Y montre-t-on les dessins des femmes bédéistes, et caricaturistes ? L'art des femmes, lorsqu'on en parle, s'arrête aux arts nobles. Les mouvements féministes subissent le même syndrome. Au début de la deuxième vague féministe des années 1970, on voit la revue *Sorcières* (Paris) faire un numéro spécial en 1978, *L'art et les femmes*, sans parler du travail des dessinatrices de l'humour. Le Musée national des beaux-arts du Québec présente une exposition monumentale sur les « Femmes artistes » en 2009 qui pêche de la même façon. La nomenclature de tous ces silences serait si épaisse qu'elle mériterait un livre à elle seule.

Enfin, il faudrait tenter de corriger ce syndrome particulièrement irritant qui consiste à confondre dans les colloques et les expositions les

femmes qui font de l'humour et les femmes sujets de l'humour. Par exemple, l'exposition «Regards sur 12 femmes dans la BD», annoncée comme exposition itinérante sur le site de BD/Amiens, ne propose que trois œuvres de femmes sur les douze de l'exposition! Les neuf autres artistes sont des hommes qui mettent en scène des femmes. Les exemples ne manquent pas d'évènements confondant les deux notions. Comme si la différence ne sautait pas immédiatement aux yeux. On devrait avec raison mettre les projecteurs sur les femmes qui font ce métier, sur un regroupement de femmes artistes donc et, en lieu et place, on semble confondre sujet et objet. On reproduit en fait ainsi le vieux cliché qui veut qu'une femme sujet de l'humour, quand elle est racontée par des hommes, est bien plus drôle. Il y a aussi un côté offensant à voir placées côte à côte des œuvres de femmes ironisant sur la société et des œuvres présentant une image comique des femmes. Quand on sait qu'une grande proportion de femmes ainsi représentées sont jeunes, belles et avec des formes pulpeuses : des femmes fantasmagiques, au service des onirismes des mâles. Bref, à l'opposé des ironies féminines, qui sont plus douces, intériorisées, comme nous l'avons vu et qui peut-être quelquefois ne font pas rire les hommes.

À ce sujet, une étude récente du groupe des Réalisatrices équitables, qui à l'image du Gender Davis Institute américain œuvre pour une présence plus soutenue des réalisatrices, fait des constats étonnamment semblables aux nôtres en ce qui concerne les stéréotypes féminins. La journaliste Nathalie Petrowski (2013) souligne leurs conclusions dans «Femmes au cinéma: absentes ou objets», à savoir que les réalisateurs sexualisent leurs personnages féminins cinq fois plus que les réalisatrices. Ceux-ci habillent «les personnages féminins de tenues sexy, pour fragmenter leurs corps en gros plan ou pour leur attribuer des signes de grande disponibilité sexuelle». On croirait lire des descriptifs des BD, des comics contemporains et des cartoons contemporains. Cette enquête répondait à une question posée par la réalisatrice Marquise Lepage: «Est-ce que le manque de femmes derrière la caméra a un impact sur la représentation des femmes?» Évidemment, la réponse est affirmative, commente Petrowski. La journaliste ajoute que l'injustice est d'autant plus flagrante que, dans les cours de cinéma, les étudiantes sont aussi nombreuses que les gars, ce que nos témoignages d'animatrices confirment. C'est donc lorsqu'elles «se butent à des producteurs, diffuseurs et distributeurs froids ou indifférents à leur histoire et à leur imaginaire» qu'elles se détournent, découragées. Si l'on change les noms producteurs et distributeurs par rédacteurs et éditeurs, on a un panorama complet de la situation des créatrices en caricature, BD et cinéma d'animation. Les représentations hyper sexualisées de la femme révoltent

souvent les femmes artistes, mais aussi, de ce fait, les tiennent éloignées des circuits de la BD et des comics grand public. Cela ressemble à un non-sens. Une étude approfondie de l'image de la femme dans les langages de l'humour visuel serait éclairante sur l'un des facteurs principaux de leur mise à l'écart. Cette image de la femme est particulièrement mise à l'épreuve lorsque l'on considère les dessins d'humour et les BD des dessinatrices du Moyen-Orient et du Maghreb qui œuvrent parfois au péril de leur vie. Pour ces femmes, le symbolisme du voile qu'elles osent retirer prend toute sa force. Les jeux d'images autour de cette façon de cacher le visage féminin pour des raisons soit culturelles, soit religieuses, prennent une connotation troublante. L'humour entre leurs pinceaux est une arme puissante et le message qu'elles lancent à leurs sœurs d'Occident ne doit laisser personne indifférent.

Les exemples de renforcement positif évoqués donnent à réfléchir. On se prend à espérer que d'autres initiatives naîtront. Les hommes artistes en humour visuel ont aussi un rôle à jouer. Pour que les femmes prennent leur place dans leur univers, il ne suffit pas de dire : « Qu'elles viennent, qu'elles prennent leur place ! » Comme toute minorité, elles ne se sentent pas accueillies. Elles se sentent hors de ce monde, elles le disent et le répètent. Comme si ce système bien rodé « ne voulait pas d'elles ». Il n'en est rien, évidemment, et chaque homme caricaturiste, bédéiste ou animateur est personnellement sympathique à la venue d'une femme dans son domaine. D'une femme. Mais des femmes ? Pour briser un système plus que centenaire, il faut plus que de la sympathie. Nous avons vu que les mesures de renforcement positif ont une influence fondamentale sur le milieu. Il faut donc des actions concrètes pour ouvrir le monde de l'humour visuel aux femmes. Messieurs, à vos marques, prêts, prière de laisser passer... Ce n'est pas pour faire joli ou plus sympathique que les femmes artistes doivent avoir une place importante en humour visuel. C'est par nécessité. Chaque société forme un système et les femmes en font partie au même titre que les hommes, du moins dans les sociétés libres. Il est primordial que les femmes expriment leur vision du monde et défendent leur point de vue par l'humour. L'humour critique, que ce soit dans la presse, les albums ou l'animation, a un très grand pouvoir, il condense et frappe fort. Le point de vue des femmes est forcément différent de celui des hommes. À bien des égards, il est diamétralement opposé. Forcément, puisqu'elles se situent exactement de l'autre côté. Et c'est tant mieux. C'est beaucoup plus drôle ainsi. Aux femmes de transmettre leur vision du monde et de revendiquer leur place dans la société grâce à l'humour engagé.

Bibliographie

Livres

- Allessandrini, Marjorie (dir.) (1979). *Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Albin Michel.
- Atkinson, Diane (1997). *Funny Girls. Cartooning for Equality*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Attardo, Salvatore (1994). *Linguistic theories of humor*, New York, Mouton de Gruyter.
- Badinter, Élisabeth (1986). *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob.
- Baillargeon, Denyse (2012). *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Boréal.
- Barreca, Regina, et Lisa Merrill (1988). *Last Laugh: Perspectives on Women and Comedy*, New York, Gordon and Breach.
- Bell, John (1986). *Canuck Comics*, Toronto, Matrix Books.
- Blanchard, Gérard (1969). *La bande dessinée*, Verviers (Belgique), Gérard, Marabout Université.
- Bourdieu, Pierre (2002). *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Chiffet, Jean-Louis (2009). *Le New-Yorker: l'humour des livres*, Paris, Les Arènes.
- Cotte, Olivier (2001). *Il était une fois le dessin animé... et le cinéma d'animation*, Paris, Dreamland.
- Desbarats, Peter, et Terry Mosher (1979). *The Hecklers. A History of Canadian Political Cartooning and a Cartoonists' History of Canada*, Toronto, McClelland and Stewart Limited. Un film existe qui porte le même titre que le livre; Montréal, Office national du film du Canada.
- Donnelly, Liza (2005). *Funny Ladies. The New Yorker's Greatest Women Cartoonists and their Cartoons*, New York, Prometheus Books.
- (dir.) (2007) *Sex and Sensibility. Ten Women Examine the Lunacy of Modern Love in 200 Cartoons*, New York, Twelve Books.
- (2008). *Sex and Sensibility. L'amour, le désir et les hommes croqués par les dessinatrices du New Yorker*, Paris, Michel Lafon.
- Duby, Georges, et Michelle Perrot (dir.) (1992). *Femmes et histoire. Histoire des femmes en Occident*, 5 tomes, Paris, Plon.

- Escarpit, Robert (1960, 1972). *L'humour*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 877.
- Falardeau, Mira (1994). *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal.
- (2006). *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, Montréal, Typo/VLB.
- (2008). *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB.
- Falardeau, Mira, et Robert Aird (2009). *Histoire de la caricature au Québec*, Montréal, VLB.
- Frémion, Yves (1990). *Guide de la bédé francophone*, Paris, Syros, Alternatives.
- Groensteen, Thierry (2009). *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira/Flammarion.
- Joubert, Lucie (2002). *L'humour du sexe. Le rire des filles*, Montréal, Triptyque.
- Mazurkewich, Karen (1999). *Cartoons Capers. The Adventures of Canadian Animators*, Toronto, McArthur and Company.
- McCloud, Scott (2006). *Réinventer la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic (2000, Harper Collins).
- Millet, Kate (1971). *La politique du mâle*, trad. fr., Paris, Stock.
- Moliterni, Claude, et collab. (1996). *Les aventures de la BD*, Paris, Gallimard, Découvertes.
- Navarro, Pascale (2010). *Les femmes en politique changent-elles le monde?*, Montréal, Boréal.
- Parsons, Talcott (1949). *Essays in Sociological Theory Pure and Applied*, London, MacMillan.
- Peeters, Benoît (1993). *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, Dominos : 14.
- Robbins, Trina (1993). *A Century of Women Cartoonists*, Princeton (Wis.), Kitchen Sink.
- (1997). *The Great Women Superheroes*, Princeton (Wis.), Kitchen Sink.
- (1999). *From Girls to Grrrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines*, San Francisco, Chronicle.
- (2001). *The Great Women Cartoonists*, New York, Watson-Guption Publications.
- (2013). *Pretty in Ink: Women Cartoonists 1896-2013*, Seattle, Fantagraphics.
- Robbins, Trina, et Catherine Yronwode (1985). *Women and the Comics*, Eclipse.
- Sullerot, Évelyne (dir.) (1978). *Le fait féminin*, Paris, Fayard.
- Walker, Nancy (1988). *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.

Articles, revues, thèses et sites Web

- « À bâtons rompus avec... Claire Bretécher », *Schtroumph. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 24, 1974, spécial Claire Bretécher.
- Alféef, Emmanuelle. « Peu de femmes dans la Bd, mais pas de machisme », *L'express.fr*, 5 août 2011.
- Baillargeon, Stéphane. « Les médias, les femmes et le sexisme ordinaire », *Le Devoir*, 5 mars 2012, p. B-7.
- Bastiat, Brigitte. « L'humour : un aspect du discours féministe des années 1970-1990 au travers des journaux », *Labrys, études féministes*, janvier-juillet 2003 (site visité en février 2013).
- Bernière, Vincent (2002). « Les filles se rebiffent », *Beaux-Arts magazine*, spécial Qu'est-ce que la BD aujourd'hui?, p. 22-25.
- Blomkvist, Heidi. « Animation and Women », *Herizons*, vol. 7, 1994, p. 24-27.
- Blondeau, Romain. « Pixar, le royaume de l'animation macho », *Les Inrocks*, 21 oct. 2010, www.lesinrocks.com (visité le 29 février 2012).
- Bolton, Elizabeth (2008). « Women Cartoonists Let Their Drawings Do the Talking », *AAUW Outlook*, printemps-été, 20-22, www.aauw.org (site visité en 2011).
- Couperie, Pierre. « Marie Duval. Il y en avait déjà », *Ah! Nana*, n° 1, 1976, p. 25.
- Falardeau, Mira (1981). *La bande dessinée faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960. Analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle*, Thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Institut d'arts plastiques et des sciences de l'art, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne; déposée au Centre de documentation de *Recherches féministes*, Université Laval.
- (1982). « Les bédessinatrices », *La Nouvelle Barre du jour*, n°s 110-111, février, p. 81-91.
- François, Virginie. « Pourquoi Ah! Nana s'est banané », *Bodoï*, n° 30, mai 2000, p. 41.
- Gibbons, Sheila (2005). « Almost Laughable: Dearth of Female Cartoonists », *Wenews*: www.womensenews.org, 20 avril 2005 (page consultée le 5 mars 2012).
- Groensteen, Thierry (1984). « La BD belge au féminin pluriel », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 58, p. 43-46.
- Groensteen, Thierry, et collab. (2005). *Table ronde sur la BD et les femmes*. Journée d'études de l'association Mnémosyne, [en ligne]: mnemosyne.asso.fr, octobre 2005 (page consultée en novembre 2013).
- Guilbert, Xavier (2012). « Numérologie 11. Une analyse du marché de la BD en 2011 », [en ligne]: www.du9.org (consulté le 1^{er} novembre 2012).
- Joubert, Lucie (2006). « Hélène Monette : la satire au féminin », dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, p. 435-447.
- (2010). « Rire : le propre de l'homme et le sale de la femme », dans Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense donc je ris. Philosophie et humour*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Quand la philosophie fait pop », p. 85-102.

- (dir.) (2012). « Les voies secrètes de l'humour des femmes », *Recherches féministes*, n° 25, décembre.
- Kolodny, Annette (1985). « A map of rereading; or Gender and the Interpretation of Literary Texts », *The (M)Other Tongue*, Londres, Cornell University Press.
- Lahey, Anita (1994). « Animation and Women », *Herizons*, n° 7, p. 24-27.
- Marchessault, Janine (1999). « Feminist avant-garde cinema », dans Kay Armatage et Kass Banning (ed.), *Gendering the Nation, Canadian Women's Cinema*, Toronto, University of Toronto Press.
- Naeco, Sébastien. « La BD girly en question », *lemonde.fr*, 1^{er} septembre 2011.
- Namihei, Odaïra (2011). « Mangas, les femmes sont là ! », [en ligne] : www.zoomjapon.info (visité en septembre 2013).
- Petrowski, Nathalie. « Femmes au cinéma : absentes ou objets? », *La Presse*, 5 mars 2013.
- Pillet, Élisabeth (2000). Présentation de « Armées d'humour. Rires au féminin », *Humoresques*, n° 11, p. 15-24.
- Pilloy, Annie. « Créatrice de BD : le péché originel? Autopsie d'un malaise », *Préambulle*, n° 34, mars 1998, p. 3.
- Roy, Julie (2007). « Les femmes et le cinéma d'animation au Québec », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 7, www.cinema-quebecois.net (site consulté en 2011).
- Spécial « Les filles de l'art », *Bodoï*, n° 30, mai 2000.
- Spiegel, Josh (2013). « The Pixar Perspective on Female Directors », *Pixar Times*, pixartimes.com, 12 mars 2013 (site visité en octobre 2013).
- Stora-Sandor, Judith (1995). « L'humour féminin, l'humour masculin », dans Féminin/Masculin. Humour et différence sexuelle, *Humoresques*, n° 3, p. 113-122.
- (2000). « À propos de l'humour féminin », *Humoresques*, n° 11, p. 15-24.
- Tallet, Virginie (2006). « Le magazine *Ah! Nana*: une épopée féministe dans un monde d'hommes », *Clio, histoire, femmes et société*, n° 24, p. 251-272, clio.revues.org (site visité le 28 février 2012).
- Villeneuve, V. (2012). « Les petits cœurs de Tatie Nina », *Librologie 8*, www.frama.blog.org (consulté en mars 2012).
- Weyl, Daniel (1995). « Modalité féminine de l'humour », dans Féminin/Masculin. Humour et différence sexuelle, *Humoresques*, n° 3, p. 133-141.
- www.collectioncanada.ga.ca/femmes/030001, Evelyn Lambart (consulté en janvier 2013).

Bibliographie sélective des albums de BD, recueils de dessins d'humour et comic books cités

- Abel, Jessica (1992-1996). *Artbabe*, Seattle, Fantagraphics.
 ——— (2004). *La Perdida*, New York, Pantheon Books.
- Abirached, Zeina (2007). *Mourir, partir, revenir: le jeu des hirondelles*, Paris, Cambourakis.
 ——— (2013). *A Game for Swallows: To Die, To Leave, To Return*, New York, Lerner Publ., Graphic Universe.
- Aboutet, Marguerite, texte, Clément Oubrerie, dessin (2005-2010). *Aya de Youpougon*, 5 tomes, Paris, Gallimard.
- Arsenault, Isabelle, dessin, Fanny Britt, texte (2012). *Jane, le renard et moi*, Montréal, La Pastèque.
- Arsenault, Line (1995-2000). *La vie qu'on mène*, t. 1, *C'est à quel âge la vie?*, t. 2, *Vaut mieux être heureux*, t. 3, *Chacun son île*, t. 4, *On se faxe, on se digitalise, on se téléporte et on déjeune*, t. 5, Montréal, Mille-Îles.
 ——— (2005, 2007, 2009). *Qu'à cela ne tienne*, t. 6, *Un bonheur ne vient jamais seul*, t. 7, *Peut contenir des traces d'humour*, t. 8, c.a.
- Augustin, Virginie (2004-2009). *Alexis le tanneur*, 4 tomes, Paris, Delcourt.
- Bagieu, Pénélope (2008-2010). *Joséphine*, t. 1, *Même pas mal*, t. 2, *Joséphine change de camp*, t. 3, Gawsewitch.
 ——— (2009). *J'aurais aimé être ethnologue*, Paris, Marabout.
 ——— (2010). *Cadavre exquis*, Paris, Gallimard.
- Barry, Lynda (1988). *The Fun House*, Toronto, Harper Collins.
 ——— (1994). *It's so magic*, Toronto, Harper Collins.
 ——— (2000). *Cruddy: An Illustrated Novel*, New York, Simon and Schuster.
 ——— (2000). *The greatest of Marlys*, Seattle, Sasquatch Books.
 ——— (2005). *One Hundred Demons*, Seattle, Sasquatch Books.
 ——— (2008). *What is it*, Montréal, Drawn & Quarterly.
 ——— (2010). *Picture this*, Bournemouth (R.-U.), Imagine.
 ——— (2011). *Blabber Blabber Blabber: Volume I of Everything. Comics from around 1978-1981*, Montréal, Drawn & Quarterly.
 ——— (2013). *The Freddy Stories*, Montréal, Drawn & Quarterly.
 ——— (2013). *Mes cent démons*, Bussy Saint-Georges (France), Ça et là.
- Beaton, Kate (2011). *Hark! A Vagrant*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- Beaunez, Catherine (1984). *Mes partouzes*, Grenoble, Glénat.
 ——— (1992). *Liberté chérie*, Paris, Albin Michel.
 ——— (2001). *On les aura*, Vauvert (France), Au diable vauvert.
- Bechdel, Alison (2006). *Fun Home: A Family Tragicomic*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.

- (2012). *Are You My Mother? A Comic Drama*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- Bédard, Sophie (2012, 2013). *Glorieux printemps*, 3 tomes, Montréal, Pow Pow.
- Bell-Lundy, Sandra (2004). *Tea and Reality: A Between Friends Collection*, Kansas City (Miss.), Andrews McMeel.
- Bertrand, Cécile (2003). *Les femmes et les enfants d'abord*, Liège, Luc Pire.
- (2007). *Les poux*, Liège, Luc Pire.
- Braud, Claire (2012). *Mambo*, Paris, L'Association.
- Bretécher, Claire (1974). *Les Gnan Gnan*, Grenoble, Glénat.
- (1974-1980). *Les frustrés*, 5 tomes, c.a.
- (1988-2004). *Agrippine, Agrippine prend vapeur, Les combats d'Agrippine, Agrippine et les inclus, Agrippine et l'ancêtre, Agrippine et la secte à Raymonde, Allergies*, 7 tomes, c.a.
- Cestac, Florence (1997, 2005). *Le démon de midi, Le démon d'après-midi*, Paris, Dargaud.
- (1998). *La vie en rose*, Paris, Dargaud.
- (2006-2010). *Les ados Laura et Ludo*, 4 tomes, Paris, Dargaud.
- (2007). *La fée Kaca*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- Cestac, Florence, dessin, Nathalie Rocques, texte (1997-2002). *Les débloks*, 7 tomes, Paris, Dargaud.
- Chmakova, Sveltana (2009-2010, 2012). *Night School*, Yen Press, Le Lombard.
- Churchland, Marian (2009). *Beast*, Berkeley (Calif.), Image Comics.
- Claveloux, Nicole (1978). *La Main verte*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- (1980). *Le petit légume qui rêvait d'être une panthère*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- Cruchaudet, Chloé (2014). *Mauvais genre*, Paris, Delcourt.
- Davis, Vanessa (2005). *Spaniel Rage*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (2010). *Make me a Woman*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- Dawson, Willow, dessin, Susan Hughes, texte (2008). *No Girls Allowed*, Toronto, Kids Can Press.
- De Spiegeleer, Chantal (1982). *Mirabelle*, Ed. Moretti.
- Diglee (Maureen Wingrove) (2011). *Autobiographie d'une fille gaga*, Paris, Marabout.
- (2012). *Confessions d'une Glitter Addict*, Paris, Marabout.
- Donnelly, Liza (1994). *Fathers and Sons: It's a funny relationship*, New York, Random House.
- (1995). *Husbands and Wives*, New York, Random House.
- (2010). *When Do They Serve the Wine? The Folly, Flexibility and Fun of Being a Woman*, San Francisco, Chronicle Books.
- Donnelly, Liza, et Michael Maslin (2009). *Cartoons Marriage: Adventures in Love and Matrimony by the New Yorker's Cartooning Couple*, New York, Random House.

- Doucet, Julie (1995). *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1996). *Ciboire de criss*, Paris, L'Association.
- (1998). *Changements d'adresse*, Paris, L'Association.
- (1999). *My New York Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (2000). *L'affaire madame Paul*, Montréal, L'Oie de Cravan.
- (2003). *Chroniques de New York*, Paris, Seuil.
- (2013). *Fantastic Plotte*, Montréal, L'Oie de Cravan.
- Drechsler, Debbie (1992). *Going steady*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1993). *Visitors in the Night*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1993). *Making Friends*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1993). *Constellations*, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1996; 1999). *Daddy's Girl*, Seattle, Fantagraphics; Paris, L'Association.
- Dubuc, Maryse, texte, Delaf, dessin (2010). *Jeunes, belles et vaches*, tomes 1 à 3 des *Nombrils*, Charleroi, Dupuis.
- (2009, 2011, 2013). *Duel de belles*, t. 4, *Un couple d'enfer*, t. 5, *Un été trop mortel*, t. 6, Charleroi, Dupuis.
- Falardeau, Mira, dessins, Anne Hébert, texte (2001). *La mercière assassinée*, Montréal, Soulières Éditeur.
- Farmer, Joyce (1972-1987). *Tits and Clits Comix*, Nanny Goat Prod.
- (1999). *Nowhere*, Montréal, Drawn & Quarterly; Paris, L'Association.
- (2000). *Zero, Zero*, Seattle, Fantagraphics.
- (2002). *Summer of Love*, Montréal, Drawn & Quarterly; Paris, L'Association.
- (2011). *Special Exits*, Seattle, Fantagraphics; trad. fr. (2012), *Vers la sortie*, Arles, Actes Sud.
- Fleener, Mary (1990). *Slutburger Stories*, Rip Off Press, Montréal, Drawn & Quarterly.
- (1996). *Life of the Party: The Complete Autobiographical Collection*, Seattle, Fantagraphics.
- (2001). *Nipplez'n Tum Tum*, Seattle, Fantagraphics.
- Flenniken, Shary (1994). *Seattle Laughs*, Homestead.
- Fontaine, Sylvie (2007). *Poulet du dimanche*, Lyon, Tanibis.
- Franson, Leanne (1997). *Assume Nothing: Evolution of a Bi-Dyke*, Hove (G.-B.), Slab-O-Concrete.
- (1999). *Teaching through Trauma*, Hove (G.-B.), Slab-O-Concrete.
- (2004). *Don't Be a Crotte*, s.e.
- Gamache, Line (2004). *Té malade, toi*, Montréal, Les 400 coups.
- Gebbie, Melinda, et Alan Moore (1995, 1996, 2008). *Lost Girls*, tomes 1 et 2, Kitchen Sink, tome 3, Magic Press. *Filles perdues*, Paris, Delcourt.

- Geltner, Gail (1992). *What You See*, Toronto, Second Story Press.
- Glidden, Sarah (2010). *How to understand Israel in 60 Days Less*, DC Comics, Vertigo.
- (2011). *Comment comprendre Israël en 60 jours*, Paris, Steinkis.
- Gloeckner, Phoebe (1998). *A Child's Life and Other Stories*, s.e.
- Goblet, Dominique (2007). *Faire semblant, c'est mentir*, Paris, L'Association.
- Goblet, Dominique, et Nikita Fossoul (2010). *Chronographie*, Paris, L'Association.
- Goetzinger, Annie (1975). *Casque d'or*, Grenoble, Glénat.
- Goetzinger, Annie, dessin, Victor Mora, texte (1982, 1983, 1986). *Félina, Les mystères de Barcelone, L'Ogre de Djebel*, Paris, Dargaud.
- Goetzinger, Annie, dessin, Pierre Christin, texte (2001-2012). *Agence Hardy: Le parfum disparu, La trace pâle, le poisson rouge, Banlieue rouge, banlieue blanche, Berlin, zone française, Boulevard des crimes, Les diamants fondent au soleil*, Paris, Dargaud.
- Gomez, Lucille (2011). *Vous désirez*, Bruxelles, Le Lombard.
- Gregory, Roberta (1994, 1996, 2001, 2005). *A Bitch is born, As Naughty as she wants to be, Bitchy Strips One Shot, Life's a Bitch*, Seattle, Fantagraphics.
- (2000, 2001, 2004). *Bitchy Bitch*, t. 1, *Bitchy Bitch en vacances*, t. 2, *Les rudes études de Roberta*, t. 3, Paris, Vertige Graphic.
- (2005). *Road Strips: A graphic Journey Across American*, San Francisco, Chronicle Books.
- (2006). *Sexy Chix*, Milwaukie (Ore.), Dark Horse.
- Guerra, Pia, et Brian K. Vaughan (2000-2008). *Y, The Last Man*, DC Comics, Vertigo.
- Guisewite, Cathy (1989-2005). *A Cathy Collection*, Kansas City (Miss.), Andrews McMell Publ.
- Guth, Joly (1989). *Les croqueurs de sable*, Grenoble, Glénat, Vents d'Ouest.
- Hetherington, Janet L. (2000). *Eternally Yours: Illustrated Stories of Eternal Romance*, Best Destiny.
- Hollander, Nicole (1979). *I'm training to Be Tall and Blonde*, New York, St. Martin's Press.
- (1980). *Ma, can I be a feminist and Still Like Men?*, New York, St. Martin's Press.
- (1987). *Tales From the Planet Sylvia*, St. Martin Griffin.
- (1990). *The Best of Nicole Hollander*, R.-U., Mother Jones Magazine.
- Iris (Boudreau-Jeanneau) (2006). *Dans mes rellignes*, Montréal, Mécanique générale.
- (2010). *Justine*, Montréal, La Pastèque.
- Iris, et Zviane (2011, 2012). *L'Ostie d'chat*, 3 tomes, Paris, Delcourt.
- Johnston, Lynn (2010-2014). *For Better or For Worse Treasury*, 4 tomes, Kansas City (Miss.), Andrews McMeel.
- (1996, 2011, 2013). *Remembering Farley, Farley and the Lost Bone, Farley Follows His Nose*, Toronto, Harper Collins.

- (2000). *Family Life*, Grenoble, Glénat, Vents d'Ouest.
- Lacour, Blandine, texte, Gaël Klein, dessin (2009, 2010). *La p'tite Blan, Coming soon*, t. 1, *Coming out*, t. 2, *Coming Back*, t. 3, c.a.
- Lang, Avis (dir.) (1981). *Pork Roasts. 250 Feminist Cartoons*, Vancouver, UBC, Fine Arts Gallery.
- Laniel, Christine (1982). *Carcajou, le glouton fripon*, Appartenances.
- Lust, Ulli (2011). *Trop n'est pas assez*, Bussy Saint-Georges (France), Ça et là.
- Mandel, Lisa (2003-2009). *Nini Patalo, Où sont passés mes parents?, C'est parti mon Kiki, Catch, espoir et poireaux, l'important, c'est de gagner, Coucou, nous revoilou!!*, Grenoble, Glénat.
- (2005). *Libre comme un poney sauvage*, Paris, Delcourt.
- (2008). *Princesse aime princesse*, Paris, Gallimard.
- (2008). *HP*, Paris, L'Association.
- (2009). *Esthétique et filatures*, Paris, Gallimard.
- Mattiussi, Laureline (2009, 2010). *L'île au poulailler*, 2 tomes, Grenoble, Glénat et Treize étrange.
- (2012). *La lionne*, Grenoble, Glénat et Treize étrange.
- Merola, Caroline (1986). *Cent dangers*, Montréal, Michel.
- (2000). *L'amateur*, Montréal, Les 400 coups.
- Meurisse, Catherine (2012). *Le pont des arts*, Paris, Sarbacane.
- Montaigne, Marion (2012). *Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)*, 2 tomes, Roubaix, Ankama.
- Montellier, Chantal (1980). *Shelter*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- (1981). *Le rêve du fou*, Paris, Futuropolis.
- (1984). *Odile et les crocodiles*, Paris, Les Humanoïdes associés.
- (1990). *La fosse aux serpents*, Bruxelles, Casterman.
- (1992). *Faux sanglant*, Paris, Dargaud.
- (2001). *Sous pression, recueil de dessins de presse*, Pop'com.
- (2011). *L'inscription*, Arles, Actes Sud.
- Motin, Margaux (2010). *La théorie de la contorsion*, Paris, Marabout.
- (2011). *Very Bad Twinz*, Paris, Fluide glacial.
- Muller, Catel, dessin, Jean-Louis Bocquet, texte (2008). *Kiki de Montparnasse*, Paris, Casterman.
- Nadja (Fejtö) (2012). *Les filles de Montparnasse, Un grand écrivain*, t. 1, *Le nom du père*, t. 2, Paris, Olivus.
- Noomin, Diane (dir.) (1991). *Twisted Sisters. A Collection of Bad Girl Art*, New York, Viking Penguin.
- Obom (Diane Obomsawin) (2007). *Kaspar*, Montréal, L'Oie de Cravan.
- (2014). *On Loving Women*, Montréal, Drawn & Quarterly.

- Plée, Leslie (2012). *Points noirs et sac à dos*, Paris, Audie-Fluide glacial.
- Puchol, Jeanne (1983). *Ringard*, Paris, Futuropolis.
- (2003, 2004). *Haro sur la bouchère, La bouchère au bucher*, s.e.
- (2013). *Charonne-Boukadir*, Tiresias.
- Puchol, Jeanne, dessin, Anne Baraou, texte (1998). *Excusez-moi d'être une fille*, Bruxelles, Casterman.
- Ricard, Anouk (2012). *Coucou Bouzou*, Paris, Gallimard.
- Robbins, Trina (1970). *It Ain't Me Babe*, Comix, Last Gasp.
- (1976). *Trina's Women*, Princeton (Wis.), Kitchen Sink.
- (1985). *Good Girls*, Wonderful Publishing Co.
- (1985-1986). *Misty*, New York, Marvel, Stars Comics.
- (1985, 1986, 1998). *Gay Comics*, Sterling (Va.), Bob Ross.
- (2007). *Phantom Chronicles*, Chicago, Moonstone Books.
- (2010). *Girl Comics*, New York, Marvel Comics.
- Rocheleau, Julie, dessin, Émilie Villeneuve, texte (2009). *La fille invisible*, Montréal, Glénat Québec.
- Rollin, Eva (2004, 2005, 2007). *Mademoiselle*, t. 1, *Mademoiselle*, t. 2, *Mademoiselle*, t. 3, Montréal, Marchand de feuilles.
- Satrapi, Marjane (2000-2003). *Persepolis*, 4 tomes, Paris, L'Association.
- (2002-2004). *Persepolis*, Seattle, Fantagraphics.
- (2003). *Broderies*, Paris, L'Association.
- Schipper, Johanna (2007). *Nos âmes sauvages*, Paris, Gallimard, Futuropolis.
- Simmonds, Posy (2000). *Gemma Boverly*, trad. fr., Paris, Denoël.
- (2008). *Tamara Dreewe*, trad. fr. (2010), Paris, Denoël.
- Simond, Anne-Marie (2012). *La Nouvelle Alice*, Lausanne, Éd. Du Héron.
- Staples, Fiona, et Brian K. Vaughan (2012). *Saga*, Berkeley (Calif.), Image Comics.
- Tallan, Tara (2009). *Galaxion I: The Jump, Galaxion 2: First Contact*, New York, Marvel, Helicon Comics.
- Telnaes, Ann (2004). *Humor's Edge*, Portland (Ore.), Pomegranate Communications.
- Vanistendael, Judith (2012). *David, les femmes et la mort*, Bruxelles, Le Lombard.
- (2012). *When David lost his voice*, SelfMade Hero.
- Waples, Jude (1983). *P.E.T. Pierre Elliott Trudeau and His Unearthly Adventures: An Illustrated History of Trudeaumania*, Avon.
- Wendling, Claire (1991). *Les lumières de l'Amalou*, Paris, Delcourt.
- Wilkinson, Signe (1992). *Abortion Cartoons on Demand*, Middletown (Conn.), Broad Street Books.
- Willis from Tunis (Nadia Khiari) (2011). *Chroniques de la révolution*, c.a.

- Zviane (Sylvie-Anne Ménard) (2006). *Le point B*, Montréal, Monet.
- (2007). *La plus jolie fin du monde*, Montréal, Mécanique générale.
- (2010). *Apnée*, Montréal, Pow Pow.
- (2011). *Pain de viande avec dissonances*, Montréal, Pow Pow.
- (2013). *Les deuxièmes*, Montréal, Pow Pow.

Cappuano, Cécilia, 161
 Carew, Kate, 14, 15
 Caro (Caroline Rutz), 162
 Carr, Emily, 76, 77, 117
 Cestac, Florence, 146,147,148, 150, 157,
 175-177
 Chapman, Brenda, 11, 30
 Chaput, Benoît, 134
 Chartrand, Martine, 92,93, **135-137**, 243
 Chast, Roy, 216
 Chevely, Lyn, 23
 Chmakova, Sveltana, 81
 Churchland, Marian, 81
 Cinq-Mars, Marie, 86
 Claudel, Camille, 171
 Clavel, Olivia, 147
 Claveloux, Nicole, 146, 147, 148, 149
 Cory, Fanny Y., 19
 Cournoyer, Michèle, 92, 124, **125-126**,
 233, 242
 Craig, Kate, 82
 Cruikshank, Sally, 30
 Crumb, Robert, 22, 53, 89

D

Darly, Mary, 75
 David, Dominique, 163
 Davine (Liliane Funcken), 163
 Davis, Vanessa, 26
 Dawson, Willow, 80
 Delaf (Marc Delafontaine), 89
 Delataille, Annette, 163
 Demeure, Marie-Christine, 163
 Desrochers, Guylaine, 88
 Dewar, Susan, 8, 78, 79, **104-106**, 237,
 238, 240
 Diglee (Maureen Wingrove), 155
 Dionnet, Jean-Pierre, 145
 Disney, Walt, 15, 29, 30, 39,49
 Donnelly, Liza, 33, 58-60, 64, 66, **213-**
216, 236, 237
 Doran, Coleen, 42
 Doucet, Julie, 89, **133-135**, 230, 233
 Drayton, Grace, 16, 17
 Drechsler, Debbie, 25, **56-57**, 241

Dubuc, Maryse, 89
 Dumm, Edwina, 16, 21, **37-38**
 Duval, Marie, 142
 Duvivier, Marianne, 163

E

Eladl, Doaa, 197
 El-Hour, Riham, 197, **207-209**, 244
 Elnécavé, Vivianne, 233
 Erer, Ramize, 197, **202-203**

F

Fabris, Liliane, 163
 Falardeau, Mira, 85,86
 Faniel, Lucie, 88
 Farmer, Joyce, 23, 26
 Fauteux, Claire, 83
 Fine, David, 10, 92
 Fischinger, Oskar, 38
 Fleener, Mary, 28, **50-52**, 234
 Fleming, Ann Marie, 93
 Flenniken, Shary, **47-50**
 F'murr, 147
 Foldès, Peter, 71
 Fontaine, Sylvie, 152
 Forbis, Amanda, 92, **117-118**
 Fossoul, Nikita, 164
 Franson, Leanne, 81
 Fredon, Amandine, 160
 Frossard, Véronique. *Voir Véronik*, 161
 Funcken, Fred, 163
 Funcken, Liliane. *Voir Davine*, 144, 163

G

Galou, 156
 Gamache, Line,90
 Geltner, Gail, 78
 Gentileschi, Artémisia,171
 Gervais, Suzanne, 92,121, **123-124**, 233,
 234, 242
 Ginny, 88
 Glidden, Sarah, 26
 Gloeckner, Phoebe, 25
 Goblet, Dominique, 164
 Goetzinger, Annie, 145
 Gomez, Lucile, 155

Goossens, Véronique, 163
 Gotlib, Marcel, 166
 Gran, Meredith, 120
 Grant, Jane, 213
 Gregory, Roberta, 23, **53-55**, 232, 236
 Gruber-Stitzer, Judith, 111
 Guerra, Pia, 79
 Guisewite, Cathy, 7, 27
 Guth, Joly, 147

H

Hajjar, Hana, 198, 219
 Hasse, Y., 163
 Hays, Ethel, 17, 18
 Hébert, Pierre, 121, 123
 Henderson, Marge, 19, 42
 Henley, Patrick. *Voir* Valium, Henriette, 89
 Hetherington, Janet L., 79, **114-117**, 231, 232, 238
 Hippolyte, Julien, 189
 Hogarth, William, 76, 225
 Hokinson, Helen, 213, 214
 Hollander, Nicole, XVIII, 27, **44-47**, 240, 241
 Hughes, Françoise, 163
 Hughes, Susan, 80
 Hulme, Etta, 33
 Hutchison, Deborah, 31

I

Iessel, Manon, 144

J

Jackson, Sarah, 78
 Jenson, Vicky, 11
 Joha, Omayya, 197
 Johnson, Carolita, 216
 Johnston, Lynn, 8, 27, 80, **107-110**, 232, 240, 260, 261

K

Kamins, Jean, 78
 Kandinski, 39
 Kapena, Barbara, 148
 Khiari, Nadia. *Voir* Willis from Tunis,

197, **204-206**

Klein, Gaël, 156
 Kuntz, Anita, 78

L

Lacour, Blandine, 156
 Lagacé, Giselle, 82
 Lamb, Derek, 97, 110, 111
 Lambart, Evelyn, 92, **94-97**, 230, 235
 Lambert, Nicole, 147
 Lamquet, Chis, 163
 Laniel, Christine, 86
 Lapointe, Nicole, 84
 Lapointe, Yvette, 83
 Larkin, Ryan, 71
 Leaf, Caroline, 92, 94, **97-101**
 Leduc, Yves, 121, 137
 Lenoble, Isabelle, 160
 Loranger, Ginette, 86
 Louison, 158, 159
 Lust, Ulli, 151
 Lydbrooke, Marian, 78

M

Madra, Piyale, 197, 219
 Mandel, Lisa, 150, **189-191**, 241
 Mandryka, 166
 Mangin, Valérie, 183
 Marchetto, Marisa Acoccella, 216
 Mardsen, Suzanne, 81
 Marie-Mad, 144
 Maslin, Michael, 58
 Mattiussi, Laureline, 151
 McLaren, Norman, 30, 40, 92, 94, 95, 97
 Medlej, Joumana, 196
 Ménager, Françoise, XVII, 146, 157, **178-180**, 232, 235, 236
 Ménard, Sylvie-Anne. *Voir* Zviane, 81, 90, **137-139**
 Menken, Marie, 29, 233
 Merola, Caroline, 88
 Messick, Dale, 19
 Meurisse, Catherine, 157
 Meuse, Marie, 163
 Meynaud, Hélène, 172

Miller, Wiley, 104
 Moebius, 145
 Monaco, Carly, 120
 Montaigne, Marion, 155
 Montellier, Chantal, XVII, XIX, XX, 145, 147, 148, 149, 150, **171-174**, 183, 231, 232, 237,
 Motin, Margaux, 155
 Moulin-Dupré, Camille, 162
 Mozaffari, Firoozeh, 196, 198, 199, **201-202**, 219, 244
 Muller, Catel, 152

N

Nelson, Jennifer Yuh, 11
 Nicaise, Viviane, 163
 Nicholson, Hope L., 80
 Noomin, Diane, 28

O

Obom (Diane Obomsawin), 86, 87, 89, **130-132**
 Odrade (Marianne Teekens), 162
 O'Neill, Rose Cecil, 16, **36-37**
 Ormes, Jackie, 19
 Outcault, 14

P

Page, Marcy, 217
 Paley, Nina, 9, 27, 31, **70-72**
 Pappas, Anne-Marie, 162
 Parker, Gladys, 18, 19
 Perroneau, Vincent, 11, 159, 200
 Pauté, Michèle, 121
 Perlman, Janet, 92, **110-112**, 233, 234
 Petrov, Alexandre, 135
 Petty, Mary, 214
 Picasso, Pablo, 39
 Pichard, Marie-Joëlle, 146
 Pilon, Sylvie, 88
 Plantu, 213, 218, 219, 220
 Plée, Leslie, 155
 Pratt, Marie-Claude, 86
 Prigee, Milt, 105
 Puchol, Jeanne, 148, 149, 151, 156, **183-184**

Q

Quinn, Joanna, 9

R

Reding, Raymond, 163
 Reid, Michaela B., 34
 Reiniger, Lotte, 95
 Renson, Rudy, 170
 Ricard, Anouk, 154
 Richards, Terre, 22
 Rivière, Jacqueline, 144
 Robal, Étienne, 175
 Robbins, Trina, XVIII, XX, 7, 20, 22, 24, 27, **41-44**, 146, 215, 230, 232, 254
 Roberts, Victoria, **63-66**, 216, 241
 Rocheleau, Julie, 91
 Roger, Normand, 111
 Rollin, Eva, 90
 Rose, Kathy, 30
 Ross, Charles Henry, 141
 Ross, Harold, 213
 Roux, Gille, 163
 Rutz, Caroline. *Voir* Caro, 162

S

Sambo, Bénédicte, 162, **187-188**, 231, 232, 239, 240, 247
 Satrapi, Marjane, 11, 25, 159, 197, **199-201**, 238, 241
 Savard, Nancy Florence, 93
 Schipper, Johanna, 150, 156
 Schmitz, Cécile, 163
 Seillé, Céline, 160
 Sengelin, Émilie, 160
 Seron, Magda, 163
 Shannon, Kathleen, 217
 Shermund, Barbara, 214
 Simmonds, Posy, 26
 Simond, Anne-Marie, 161
 Smaller, Barbara, 216
 Snowden, Alison, 10, 92
 Spénale, Marie, 154
 Spiegeleer, Chantal de, 164
 Spiegelman, Art, 25
 Staples, Fiona, 81
 Steinberg, Saul, 225

Sterne, René, 164
 Suits, Julia, 216
 Sutton, Ronn, 114, 116
 Swords, Betty, 33

T

Tallan, Tara, 82
 Tanxxx (Mathilde Arnaud), 150, 189
 Tardi, 145
 Teekens, Marianne. *Voir* Odrade, 162
 Telnaes, Ann, **68-70**, 231
 Tessier, Isabelle Émilie de. *Voir* Duval, Marie, 141
 Tilby, Wendy, 92, **117-118**
 Töpffer, Rodolphe, 161
 Trax, 157

V

Valium, Henriette (Patrick Henley), 88
 Van Dick, Cilia, 10
 Van Goethem, Nicole, 10, 165, **169-170**
 Vanistendael, Judith, 164
 Vaughan, Brian K., 79
 Velter, Robert, 144
 Vermette, Johanne, 85
 Véronik (Véronique Frossard), 161
 Vézina-Easey, Élise, 91
 Villeneuve, Émilie, 91

W

Waples, Jude, 78
 Warny, Clorinda, 92
 Warp, Kim, 216
 Warwick, Mal, 44
 Watts, Robert, 29
 Weary, Emily, 81
 Wendling, Claire, 148
 Weneger, Gerda, 143
 Wieland, Joyce, 93
 Wilkinson, Signe, 33, **66-68**, 232, 239, 240, 244
 Willis from Tunis (Nadia Khiari), 197, **204-206**
 Wingrove, Maureen. *Voir* Diglee, 155

Z

Zha, 147
 Zviane (Sylvie-Anne Ménard), 81, 90, **137-139**

Femmes et humour

Mira Falardeau présente ici trois générations de femmes artistes, du début du xx^e siècle à nos jours, en Amérique du Nord, en Europe francophone et au Moyen-Orient. À travers les portraits et les témoignages de Trina Robbins, en passant par Claire Bretécher, Marjane Satrapi, Line Arsenault, Zviane et toutes les autres, l'auteure désire répondre à cette question : pourquoi y a-t-il si peu de femmes qui font de la caricature, de la bande dessinée et du cinéma d'animation ? Selon les chiffres, en effet, elles ne représentent actuellement que de 2 % à 7 % des artistes de l'humour visuel.

Richement illustré, l'ouvrage nous fait voyager à travers les notions de féminité et d'humour, entre féminisme et humour engagé. Au fil des pages, les stéréotypes classiques autour de l'image de la femme sont remis en question et nous découvrons des réponses à la question de départ. Mais, surtout, l'auteure propose des solutions pour que ces femmes artistes, qui ont lutté et luttent encore pour obtenir la place qui leur revient dans le monde de l'humour engagé, voient leurs efforts enfin récompensés, grâce notamment aux progrès du Web.

Docteure en sciences de l'art de la Sorbonne, **Mira Falardeau** a d'abord été dessinatrice avant d'enseigner au cégep puis à l'université et d'être commissaire pour plusieurs expositions dédiées à l'humour en images, dont la dernière, *Manga, art du mouvement*, à la Grande Bibliothèque (2011-2012). Elle a notamment publié *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, *Histoire de la bande dessinée au Québec* et, avec Robert Aird, *Histoire de la caricature au Québec*.



Photographie : Steve Deschênes

Illustration de la couverture : Mira Falardeau, 1985

www.pulaval.com

ISBN 978-2-7637-2112-5



9 782763 721125



Presses de
l'Université
Laval

Arts/Études