

FEMMES ET BD



Des créatrices aux personnages féminins :
rencontres et enquête sur les femmes dans
la bande dessinée

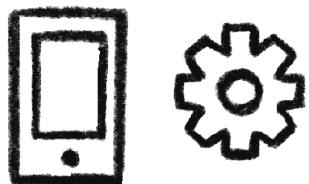
Financé par l'Europe

FEMMES ET BD

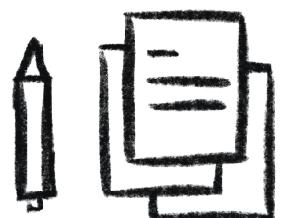
PRÉFACE

Sophie SAFFI (CAER, Aix-Marseille Université, France)
Martine SOUSSE (Il était deux fois, Marseille, France)
Christine LAMIRAUSTRÉTTI (ESDAC, Aix-en-Provence, France)

Comix & Digital est un projet autour de la bande dessinée, des jeunes créateur.trice.s et du numérique, visant à la formation et à la préparation aux révolutions digitales de la bande dessinée d'étudiant.e.s en BD, illustration et design de quatre pays (Espagne, France, Italie, Turquie). Le projet a été financé par le programme européen ERASMUS+ KA2. Il s'est déroulé de septembre 2020 à août 2023. Il a été porté par Aix-Marseille Université en partenariat avec l'association Made in La Boate, Marseille ; l'école supérieure de design art et communication ESDAC, Aix-en-Provence ; l'Université de Malaga, Espagne ; l'école d'art Escuela de Arte San Telmo, Malaga, Espagne ; l'école de bandes dessinées Scuola italiana di comix, Naples, Italie et l'Université de Dumluipinar, Kutahya, Turquie.



Nous avions pour objectifs l'acquisition de compétences en auto-formation ou via tutos et MOOCs, pour que les étudiant.e.s puissent s'emparer de solutions techniques et de stratégies linguistiques qui les préparent aux synergies du travail collaboratif et à distance. Nous avons produit du matériel pédagogique élaboré en peer-to-peer, pour l'approche de nouvelles solutions de création et l'apprentissage des outils de la co-création d'œuvre mobilisant la bande dessinée en relation avec l'image animée, le jeu vidéo, le livre interactif.



Durant la première année, les formations se sont déroulées à distance, situation sanitaire oblige. La deuxième année, des mobilités des enseignant.e.s et des professionnel.le.s qui ont élaboré le matériel pédagogique, et des étudiant.e.s qui l'ont testé, ont été organisées en France, Italie et Turquie, et adossées dans les trois pays à un festival pour favoriser la rencontre avec les auteur.trice.s et l'insertion professionnelle des étudiant.e.s (Festival Les Rencontres du 9e art, Aix-en-Provence, France ; Comicon Naples, Italie ; Dumluipinar Comics Festival, Kutahya, Turquie). La troisième année a été dédiée à la finalisation des livrables, parmi eux le présent ouvrage.



LA QUESTION DE GENRE



Dans le cadre des formations, nous avons abordé les questions d'employabilité et le problème de l'accession plus dynamique des autrices sur le marché de la BD.

La position des autrices nous interpelle particulièrement et nous avons souhaité y consacrer un axe fort du projet. Si la BD connaît depuis 25 ans une vitalité artistique liée à la diversification des formes et genres, le secteur reste marqué par des fragilités dans la situation économique et sociale des auteur.trice.s. Les autrices sont largement exposées : l'explosion éditoriale de la BD ne s'est pas traduite par une reconnaissance plus grande des femmes (autour de 12% en France) qui s'orientent alors vers l'illustration jeunesse. Améliorer leur situation passera par la formation et la valorisation.

Dès la phase de démarrage des actions, la formation a intégré la question du genre en favorisant la parité dans le groupe étudiant (Femmes : 53% ; Hommes : 45% ; Non genre : 2%)¹ et en stimulant la réflexion des jeunes sur la question du genre et des représentations sexistes dans la BD et les arts graphiques. Les progrès sur la question du genre et des stéréotypes ne seront effectifs dans le futur que si tous les genres sont sensibilisés et s'approprient cette question pour en déduire des valeurs sociétales communes et des pratiques professionnelles partagées. Ainsi, la consigne scénaristique donnée aux quatre équipes mixtes d'étudiant.e.s qui devaient créer

quatre bandes dessinées² se résumait à une simple indication : qu'une situation de genre soit suggérée, évoquée ou représentée. Outre le développement d'un volet inclus dans les sessions de formation, les étudiant.e.s ont été impliqué.e.s dans une démarche d'auto évaluation des freins liés au genre dans leurs projections professionnelles. Un focus a été fait sur les sociotypes, les représentations des femmes et leur impact sur les carrières professionnelles en prenant appui sur la mise en œuvre de questionnaires d'interview et d'enquête. Les étudiant.e.s – encadré.e.s par les universitaires Isabelle Régner (Vice-présidente Égalité Femmes-Hommes et lutte contre les discriminations, Aix-Marseille Université) et Delphine Martinot (LPSC, Université Clermont Auvergne) – ont également élaboré la trame d'une interview type pour des auteur.trice.s qu'ils ont interviewé.e.s en France, Italie et Turquie, portant sur le rôle du genre dans la création de leurs personnages, ainsi qu'un questionnaire d'enquête en ligne sur les préjugés de genre à l'adresse des professionnel.le.s du milieu de la BD et des lecteur.trice.s de BD. Les résultats de l'enquête et les interviews sont réunis avec des articles scientifiques dans le présent ouvrage.

¹ L'ensemble des 38 étudiants et étudiantes participant au projet (20 femmes, 17 hommes, 1 non genre) se répartissait ainsi : Espagne : 6 femmes, 3 hommes et 1 non genre ; France : 6 femmes et 4 hommes ; Italie : 4 femmes et 6 hommes ; Turquie : 4 femmes et 4 hommes.

² Les 4 BD sont traduites dans les 4 langues du projet et accessibles en ligne : http://comix-digital.eu/creations_bande-dessinee/ avec les autres livrables (trailers, making of, vidéo documentaire et musique).

LA QUESTION DE GENRE

Le présent ouvrage dont le design et la mise en page sont l'œuvre de deux étudiantes de l'ESDAC, Nawel Ben Ahmed et Romane Arnold, sous la direction de Christine Lamiraux-Stretti, se compose de quatre chapitres :

Le premier, intitulé « Les femmes dans le monde de la BD » présente les résultats de l'enquête en ligne.

Le deuxième chapitre propose une série d'interviews d'auteurs et autrices de diverses nationalités (pour la France, Anne Defreville, Ismaël Méziane et Thierry Plus ; pour l'Italie, Claudio Falco, Andrea Scopetta et Gianluca Maconi ; pour l'Espagne, Aly Rueda Alarcón), ainsi que les témoignages des auteurs italiens Marco Castiello et Chiara Macor.

Le troisième chapitre intitulé « Les personnages féminins en BD » rassemble deux contributions d'universitaires : Catherine Teissier (ECHANGES, Aix-Marseille Université) analyse la représentation de la femme dans la BD allemande ; Juliette Dumas (REMAM, Aix-Marseille Université) présente la tentative d'exalter des exemples de figures héroïnes dans le contexte de l'Empire ottoman finissant et de la transition vers la période républicaine, de la série de bandes dessinées *Les vrais récits en bandes-dessinées de l'histoire turque – les femmes héros*.

Le quatrième chapitre dédié à la représentation de la mère dans la BD accueille deux articles de Gerardo Iandoli (CAER, Aix-Marseille Université) : le premier se focalise sur trois personnages qui jouent le rôle de mère dans la bande dessinée italienne de science-fiction *Orfani*, le second souligne l'importance de l'image de la mère dans la bande dessinée française de Margaux Motin *La tectonique des plaques*.

Chapitre 1

Les femmes dans la profession BD



Sophie SAFFI (CAER, Aix-Marseille
Université, France) & Martine SOUSSE
(l était deux fois, Marseille, France).

« Présentation des résultats
de l'enquête en ligne réalisée par
les étudiant.e.s du projet Erasmus+
COMIX & DIGITAL »

LES FEMMES DANS LA PROFESSION BD

Présentation des résultats de l'enquête en ligne réalisée par les étudiant.e.s du projet Erasmus+ COMIX & DIGITAL, Sophie SAFFI & Martine SOUSSE

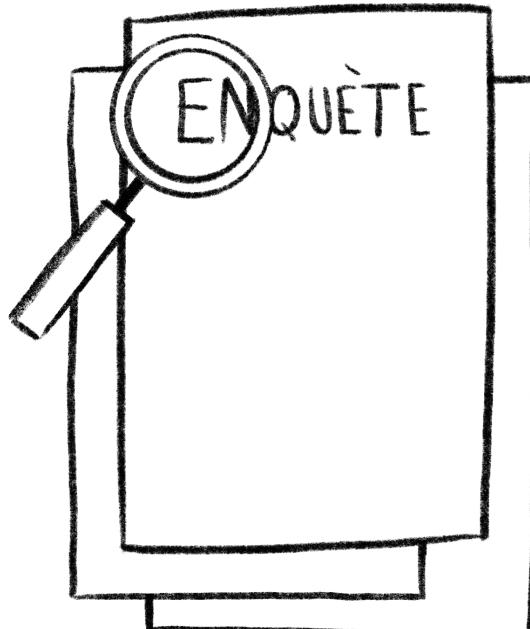
Une enquête en ligne auprès de professionnel.le.s de la BD ainsi qu'auprès des lecteurs et lectrices de BD sur la place des femmes dans ce domaine professionnel a été menée par les étudiant.e.s français.es, espagnol.e.s et turc.que.s du projet COMIX & DIGITAL. Nous avons également abordé dans cette enquête la question du genre dans la caractérisation des personnages de BD.

Les étudiant.e.s français.es – encadré.e.s par les universitaires Isabelle Régner (Vice présidente Égalité Femmes-Hommes et lutte contre les discriminations, Aix-Marseille Université) et Delphine Martinot (LPSC, Université Clermont Auvergne) – ont élaboré le questionnaire d'enquête en novembre 2021. Il a ensuite été traduit dans les autres langues du projet, puis administré en ligne par Martine Sousse (Made in La Boate) et Christine Lamiriaux-Stretti (ESDAC) de décembre 2022 à février 2023. Les étudiant.e.s français.es, espagnol.e.s et turc.que.s ont relayé l'information dans leurs pays respectifs. Nous avons recueilli 99 réponses exploitables, avec deux échantillons importants (44 répondant.e.s français.es et 48 répondant.e.s turc.que.s) et un échantillon minoritaire (sept répondant.e.s espagnol.e.ss).

Les professionnel.le.s représentent 40,3% des réponses françaises (bibliothécaires 23,4% ; illustrateur.trice.s 10,6% ; graphistes 6,3%), 39,6% des réponses turques (illustrateur.trice.s) et 66,6% des réponses espagnoles (illustrateur.trice.s). Le public des lecteurs et lectrices représente 59,7% des réponses françaises, 60,4% des réponses turques et 33,3% des réponses espagnoles.

Les professionnel.le.s turc.que.s et espagnol.e.s ayant répondu à l'enquête sont un échantillon homogène car ils sont tous illustrateur.trice.s, alors que l'échantillon français est plus hétérogène avec un nombre représentatif de réponses de bibliothécaires.

Vous trouverez ci-après la typologie des répondant.e.s dont on observe que ce sont majoritairement des femmes, entre 19 et 25 ans pour les réponses espagnoles et turques, les réponses françaises représentant toutes les catégories d'âge.





TURQUIE



ESPAGNE



FRANCE

À QUELLE TRANCHE D'ÂGE APPARTENEZ-VOUS ?



15/18



19/25



26/30



31/40

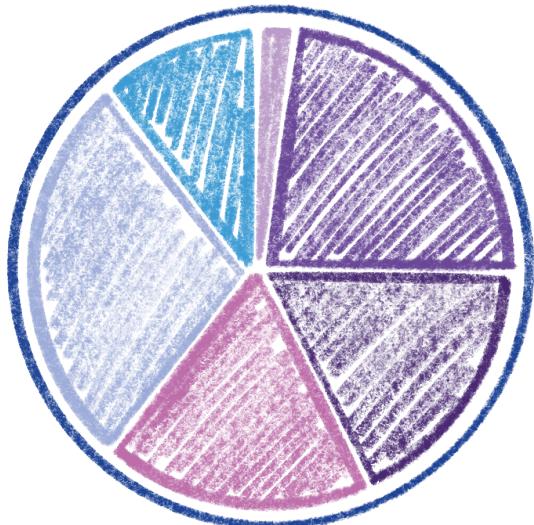


41/50



51 et +

FRANCE



2,2%

15/18 ans

22,7%

19/25 ans

18,2%

26/30 ans

27,3%

41/50 ans

18,2%

31/40 ans

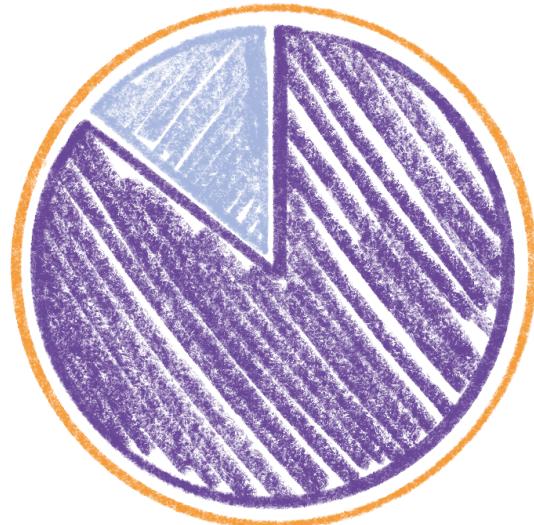
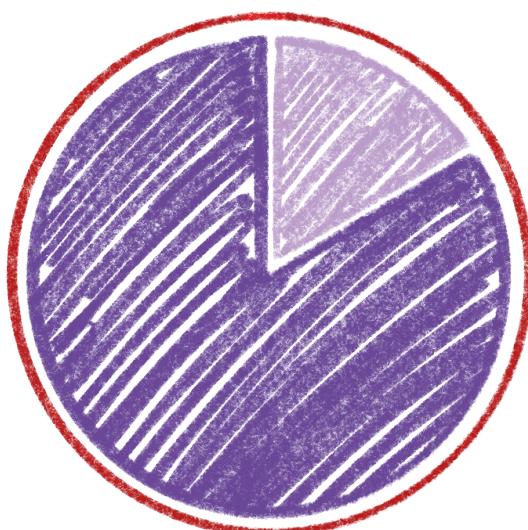
11,4%

51 ans et +

TURQUIE

14,6%
15/18 ans

75%
19/25 ans



ESPAGNE

85,7%
19/25 ans

14,3%
41/50 ans

À QUEL GENRE VOUS IDENTIFIEZ-VOUS ?



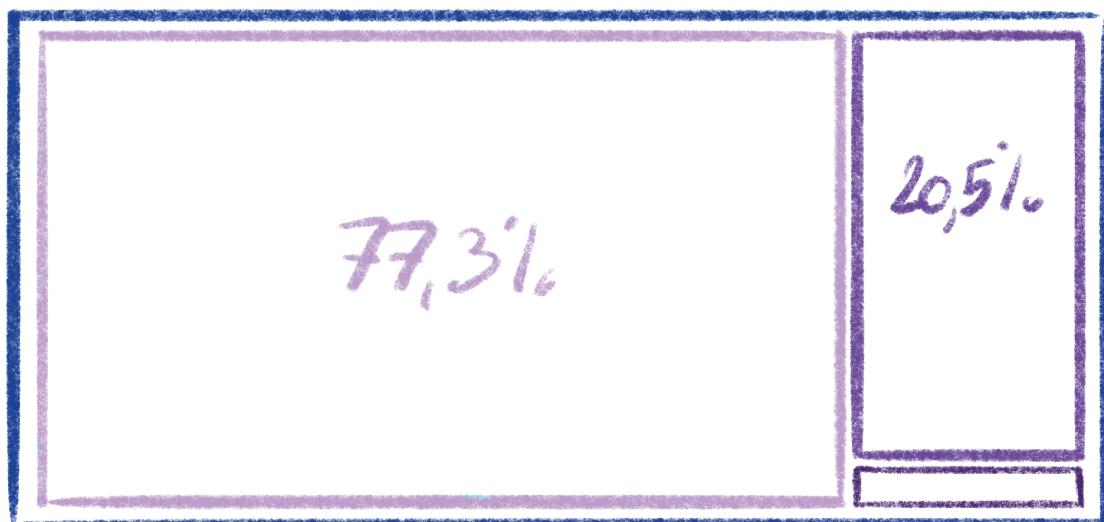
NON-BINAIRE



HOMMES



FEMMES

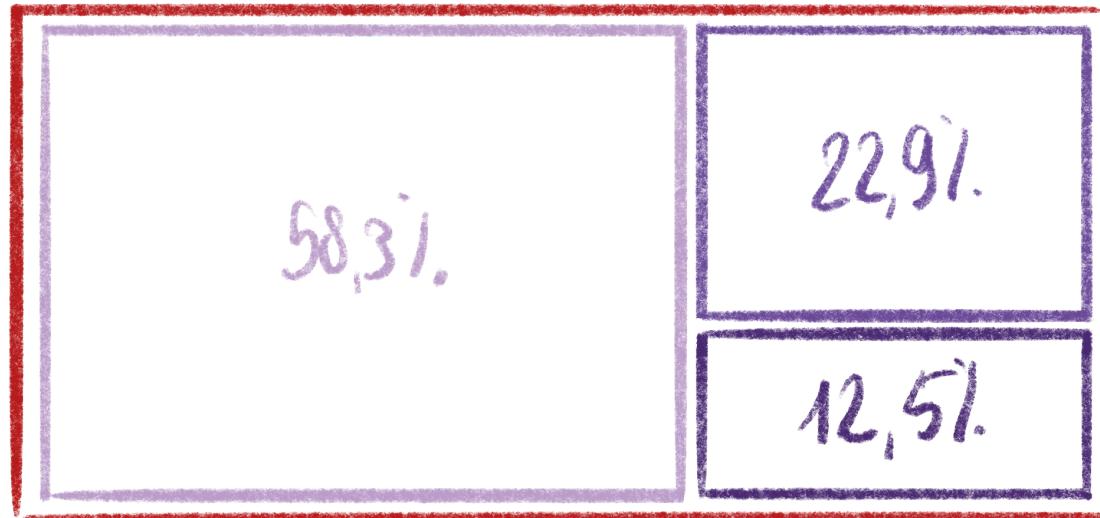


FRANCE

77,3%
Femmes

20,5%
Hommes

2,2%
Non-binaires



TURQUIE

58,3%
Femmes

22,9%
Hommes

2,2%
Non-binaires



ESPAGNE

77,3%
Femmes

20,5%
Hommes

2,2%
Non-binaires

À QUELLE FRÉQUENCE LISEZ-VOUS DES BANDES DESSINÉES ?



QUOTIDIENNEMENT



**QUELQUES FOIS
PAR SEMAINE**



**QUELQUES FOIS
PAR MOIS**



**QUELQUES FOIS
PAR AN**



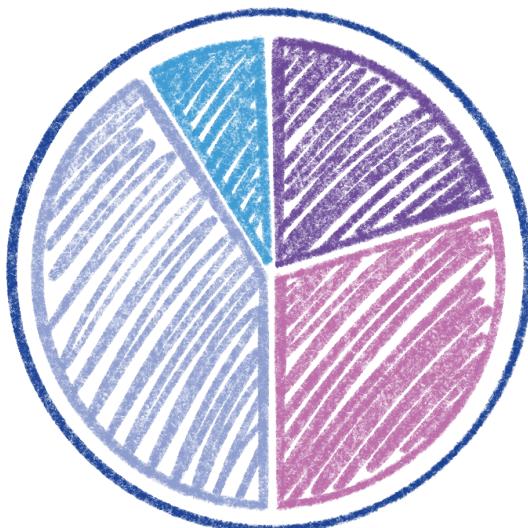
AUTRE

FRANCE

40,9%
quelques fois
par an

20,5%
quelques fois
par semaine

29,5%
quelques fois
par mois

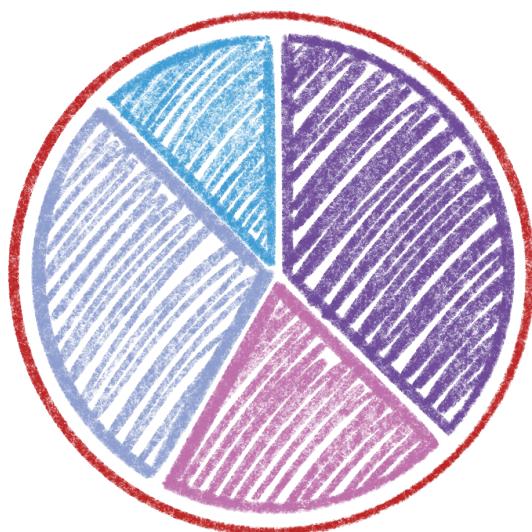


TURQUIE

37,5%
quelques fois
par semaine

29,2%
quelques fois
par an

20,8%
quelques fois
par mois



ESPAGNE

42,9%
quelques fois
par an

14,3%
quelques fois
par semaine

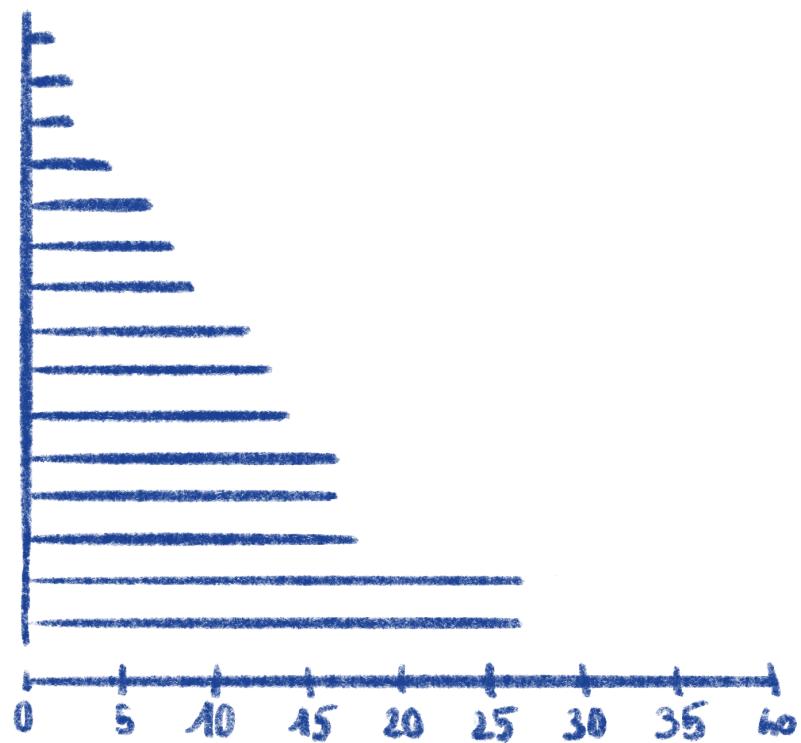
28,6%
quelques fois
par mois

14,3%
quotidiennement



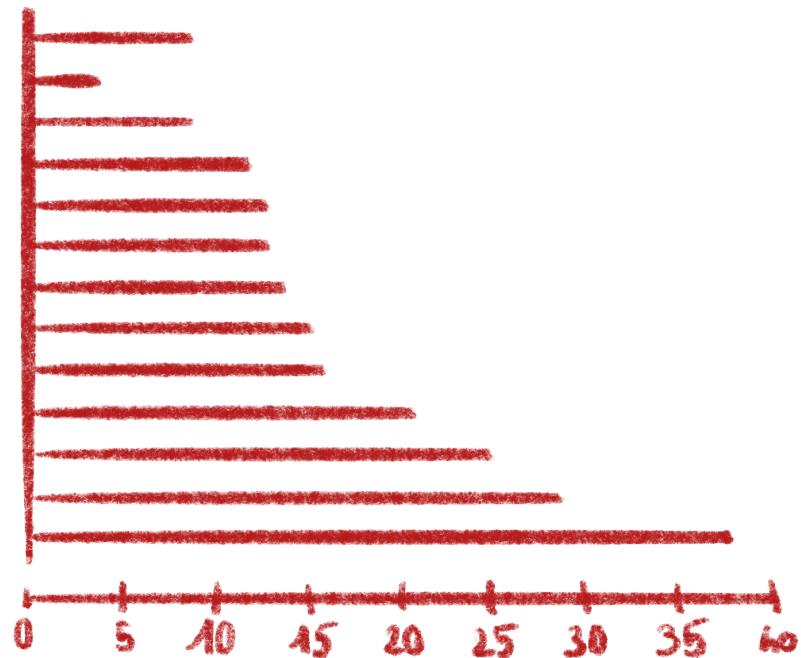
AVEZ-VOUS DES TYPES DE BANDES DESSINÉES FAVORIS ?

WESTERN
SOCIAL
REPORTAGE
HORREUR
DRAME
ÉDUCATIF
ÉROTIQUE
JEUNESSE
ROMANCE
POLICIER
SCIENCE-FICTION
FANTASY
HISTORIQUE
HUMOUR
AVENTURE



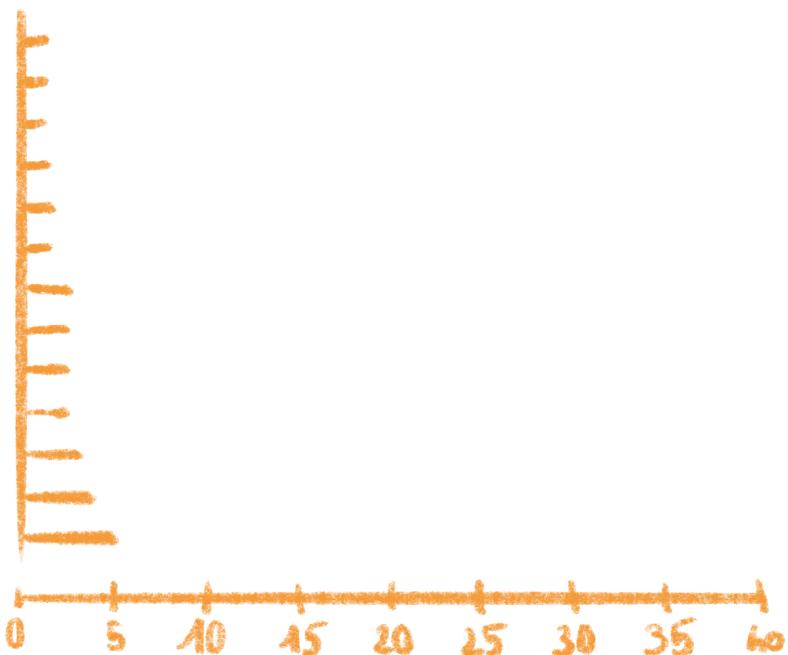
FRANCE

AUTRES
ÉDUCATIF
HISTORIQUE
ÉROTIQUE
POLICIER
DRAME
JEUNESSE
HORREUR
ROMANCE
HUMOUR
SCIENCE-FICTION
AVVENTURE
FANTASY



TURQUIE

GASTRONOMIE
FÉMINISTE
LGBT
POLICIER
ÉDUCATIF
ÉROTIQUE
HORREUR
DRAME
HUMOUR
AVVENTURE
ROMANCE
FANTASY
SCIENCE-FICTION



ESPAGNE

**EST-CE QUE VOUS VOUS SOUCIEZ DU GENRE DE L'AUTEUR.TRICE
QUAND VOUS ACHETEZ UNE BANDE DESSINÉE ?**



OUI



NON

22,7%

77,3%



FRANCE

52,1%

47,9%



TURQUIE

85,7%

14,3%



ESPAGNE

PRATIQUES DU LECTORAT DE BANDES DESSINÉES

L'ENQUÊTE PRÉSENTAIT LES FAITS SUIVANTS :

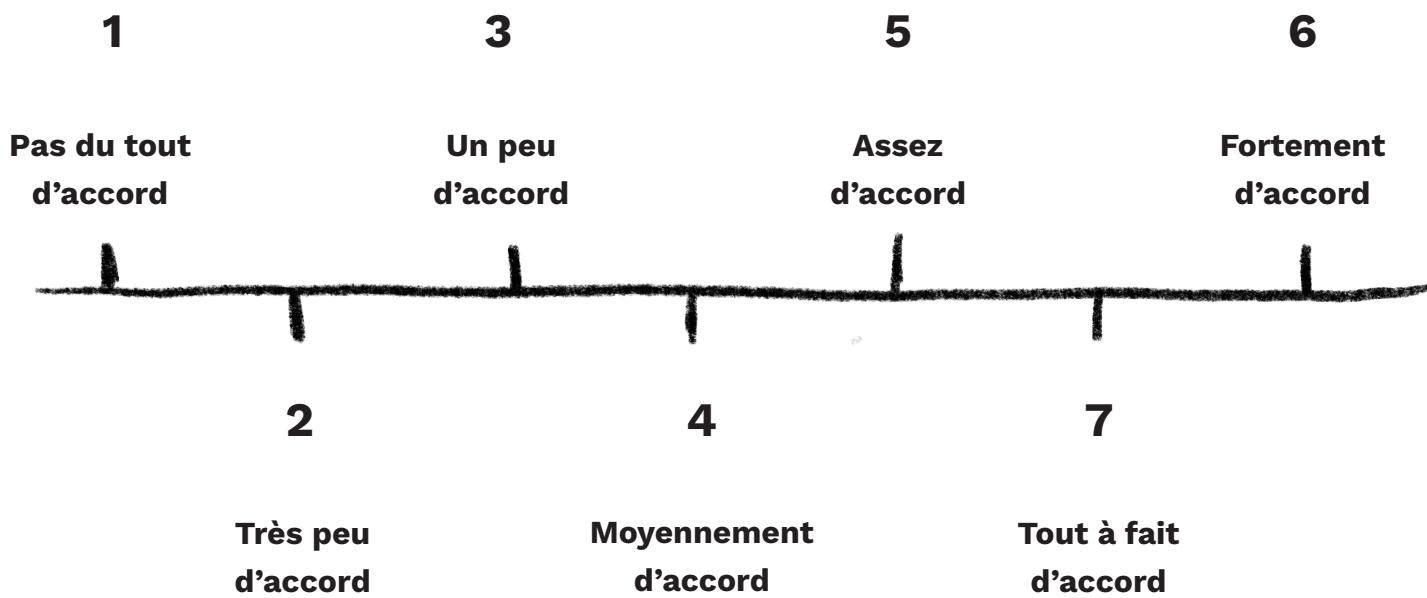
La plus grande enquête conduite à ce jour sur le sujet a montré en 2012 que la bande dessinée est encore une pratique de lecture plus masculine que féminine. « La proportion de femmes n'en ayant jamais lu est plus de deux fois supérieure à celle des hommes (32 % contre 14 %) » et, « même lorsqu'elles sont lectrices, [les femmes] en lisent en moyenne moins que les hommes [et] déclarent un rythme de lecture plus irrégulier ».

(Evans et Gaudet, 2012 : 4, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article677>)

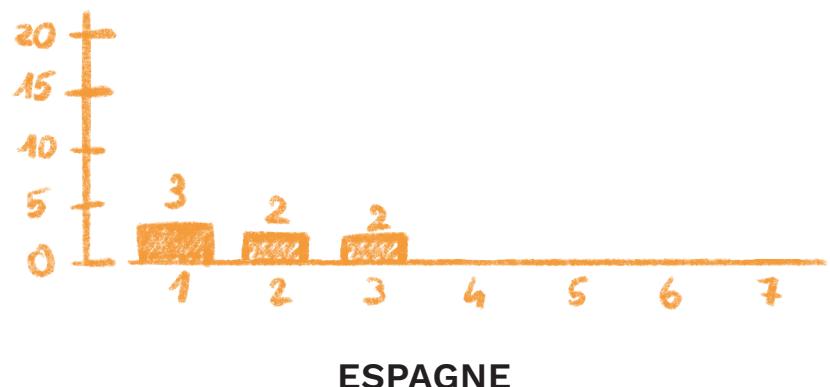
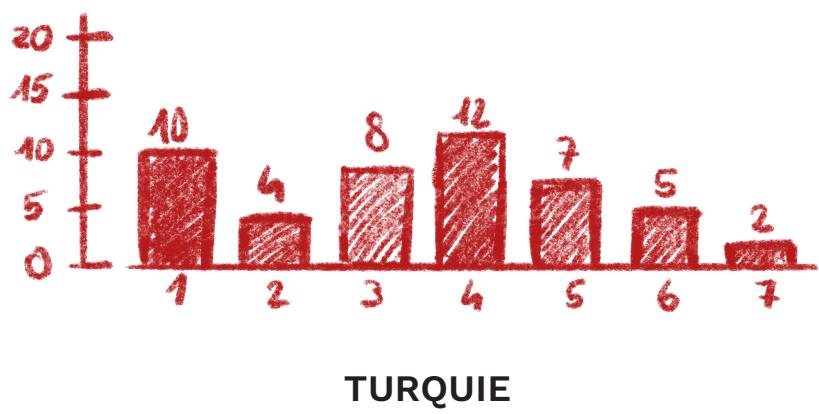
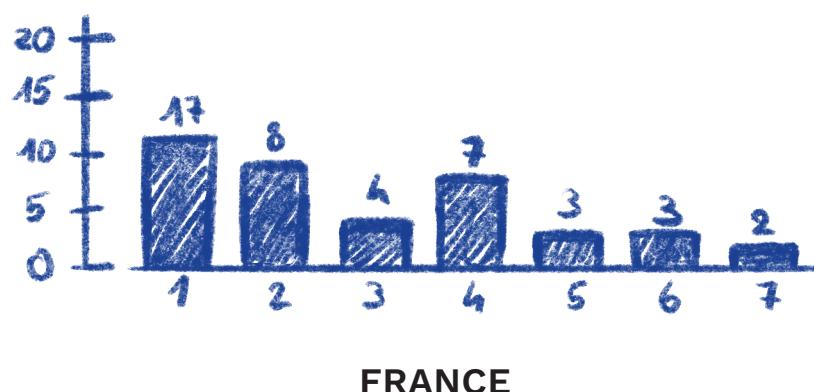
PUIS ON DEMANDAIT DE RÉPONDRE À LA QUESTION :

SELON VOUS, POURQUOI EXISTE-T-IL UNE INÉGALITÉ DES GENRES DANS LES PRATIQUES DE LECTURE DE BANDES DESSINÉES ?

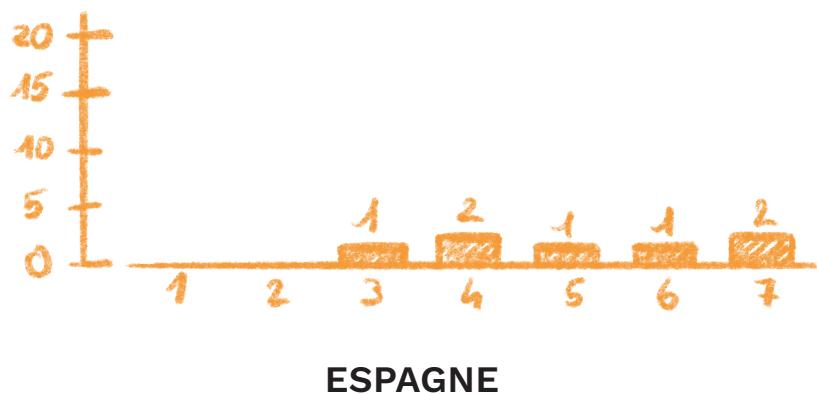
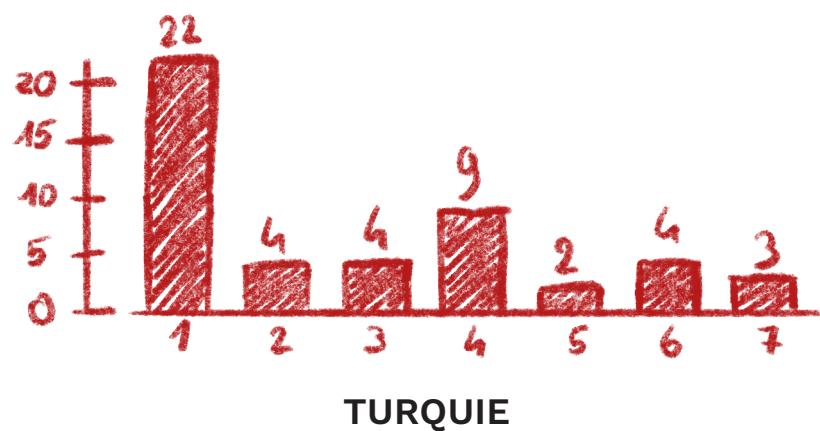
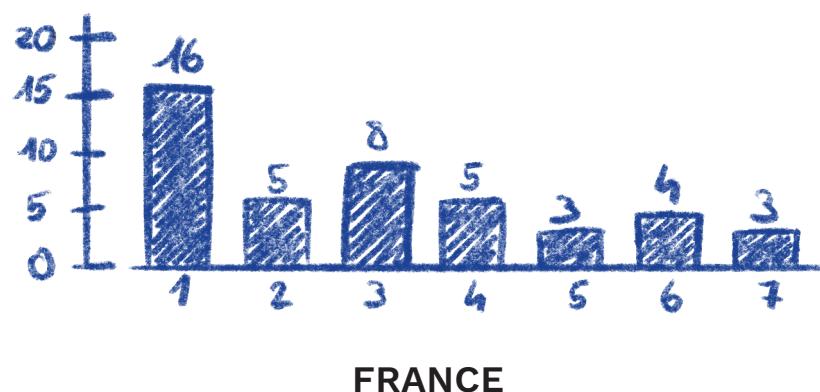
en indiquant à quel point vous êtes en accord avec chacun des énoncés suivants



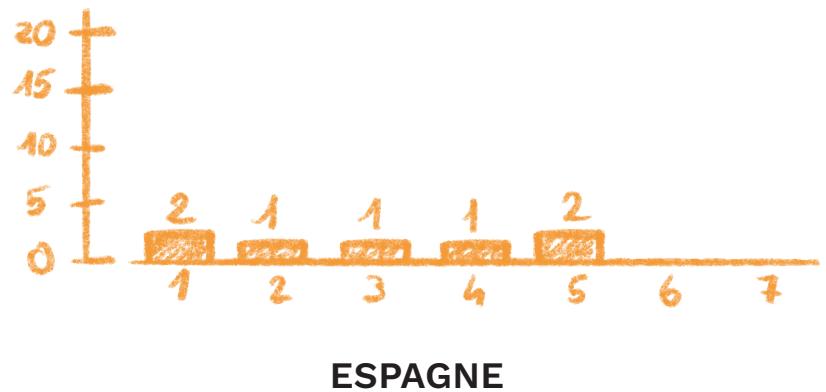
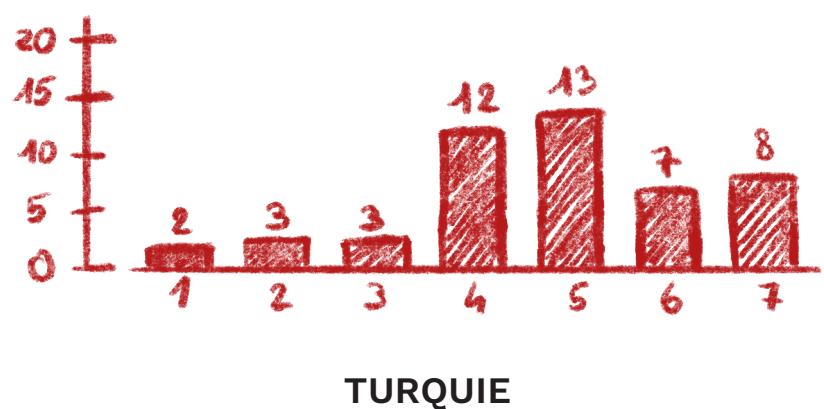
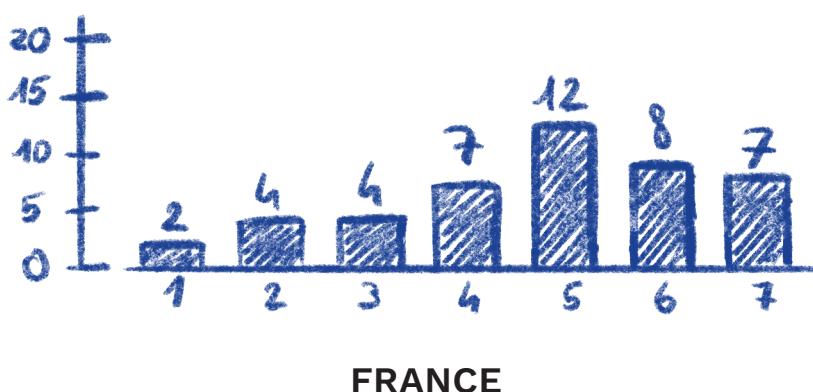
1. MANQUE D'INTÉRÊT DES FEMMES POUR LES BANDES DESSINÉES : 1 À 7



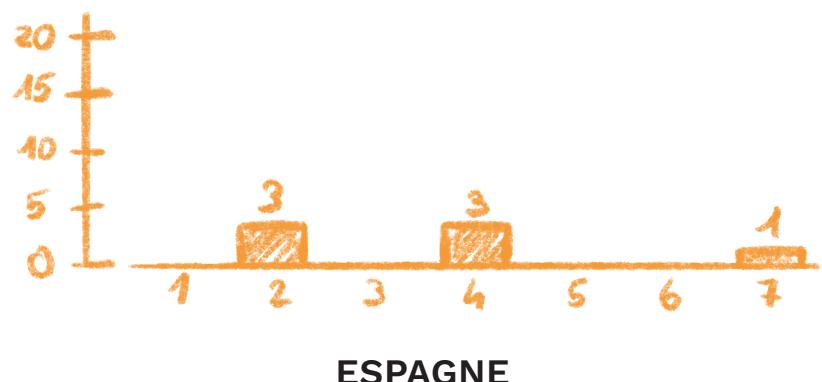
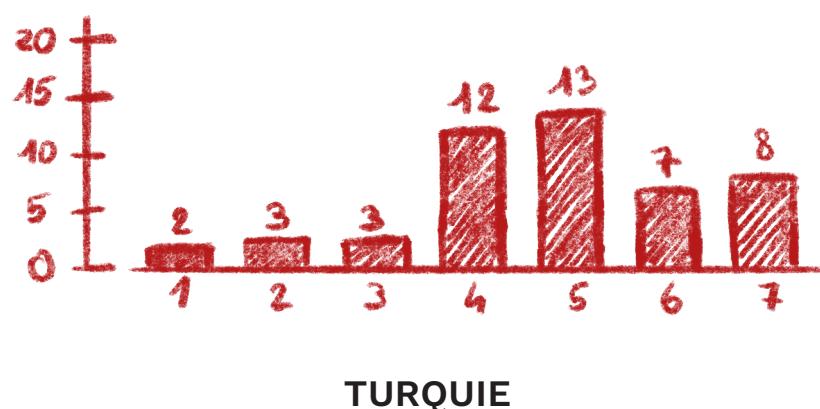
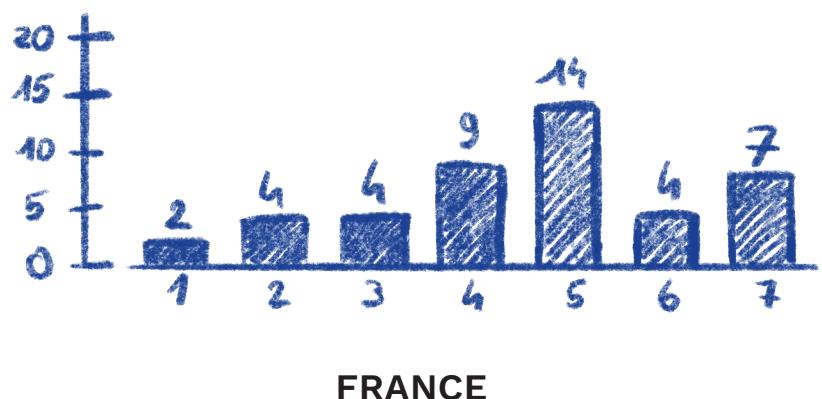
2. LA BANDE DESSINÉE EST PRINCIPALEMENT ORIENTÉE VERS UN PUBLIC MASCULIN : 1 À 7



3. LES AUTEURES NE SONT PAS MISES AUTANT EN AVANT QUE LES AUTEURS : 1 À 7



**4. STATISTIQUEMENT IL Y A MOINS DE FEMMES QUE D'HOMMES
DANS LA PROFESSION : 1 À 7**



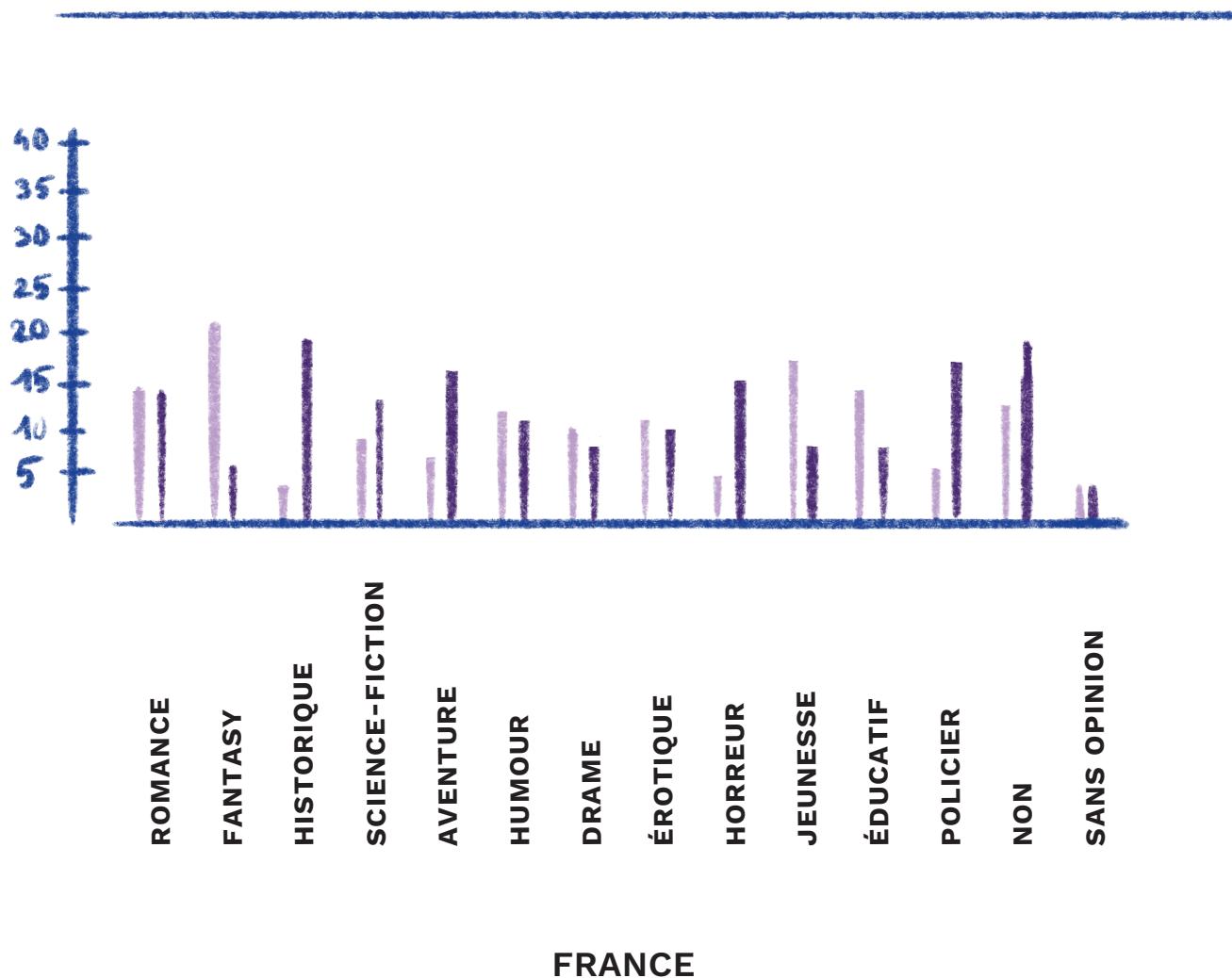
EXISTE-T-IL DES TYPES ET DES STYLES DE PRÉDILECTION POUR UNE AUTRICE, POUR UN AUTEUR ?



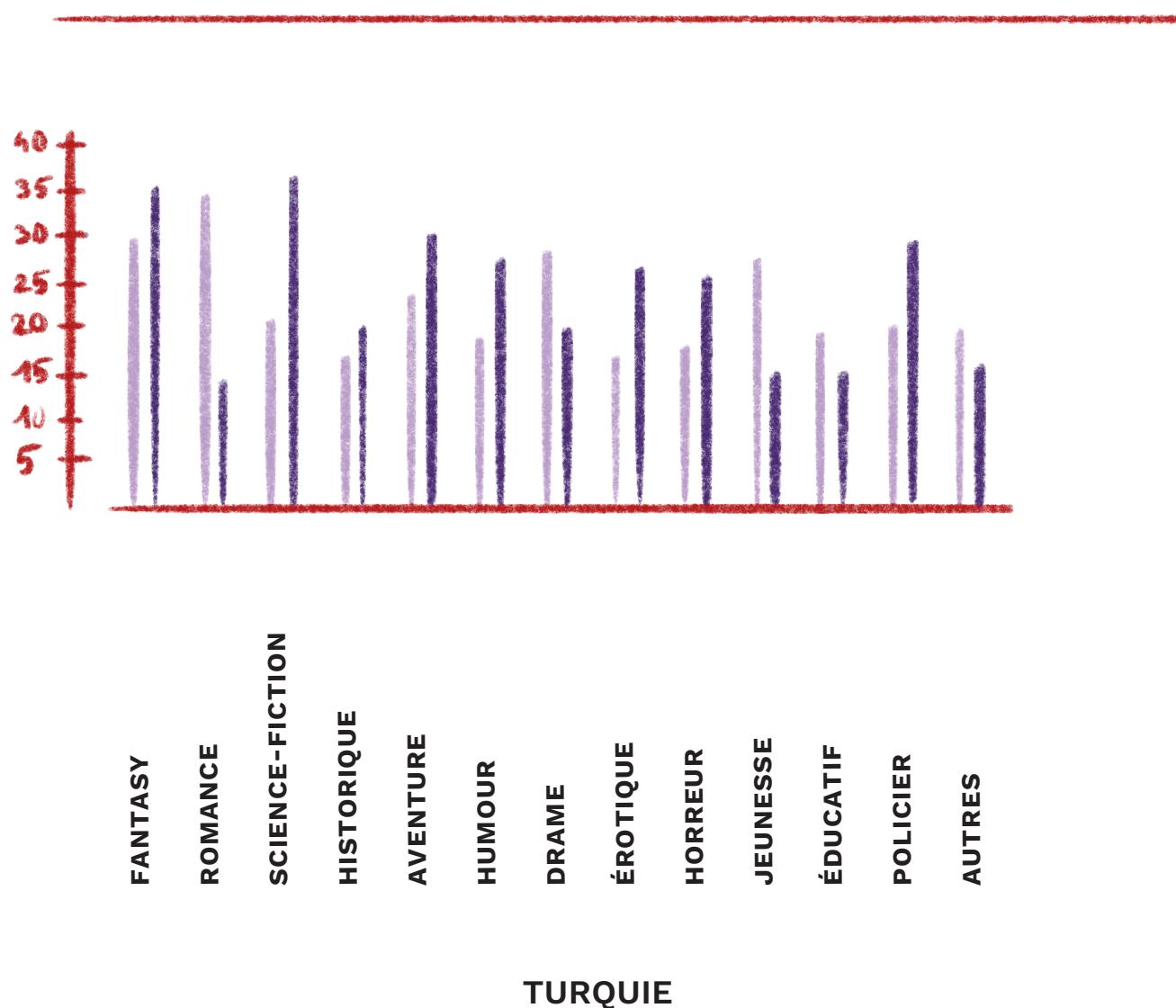
AUTEUR

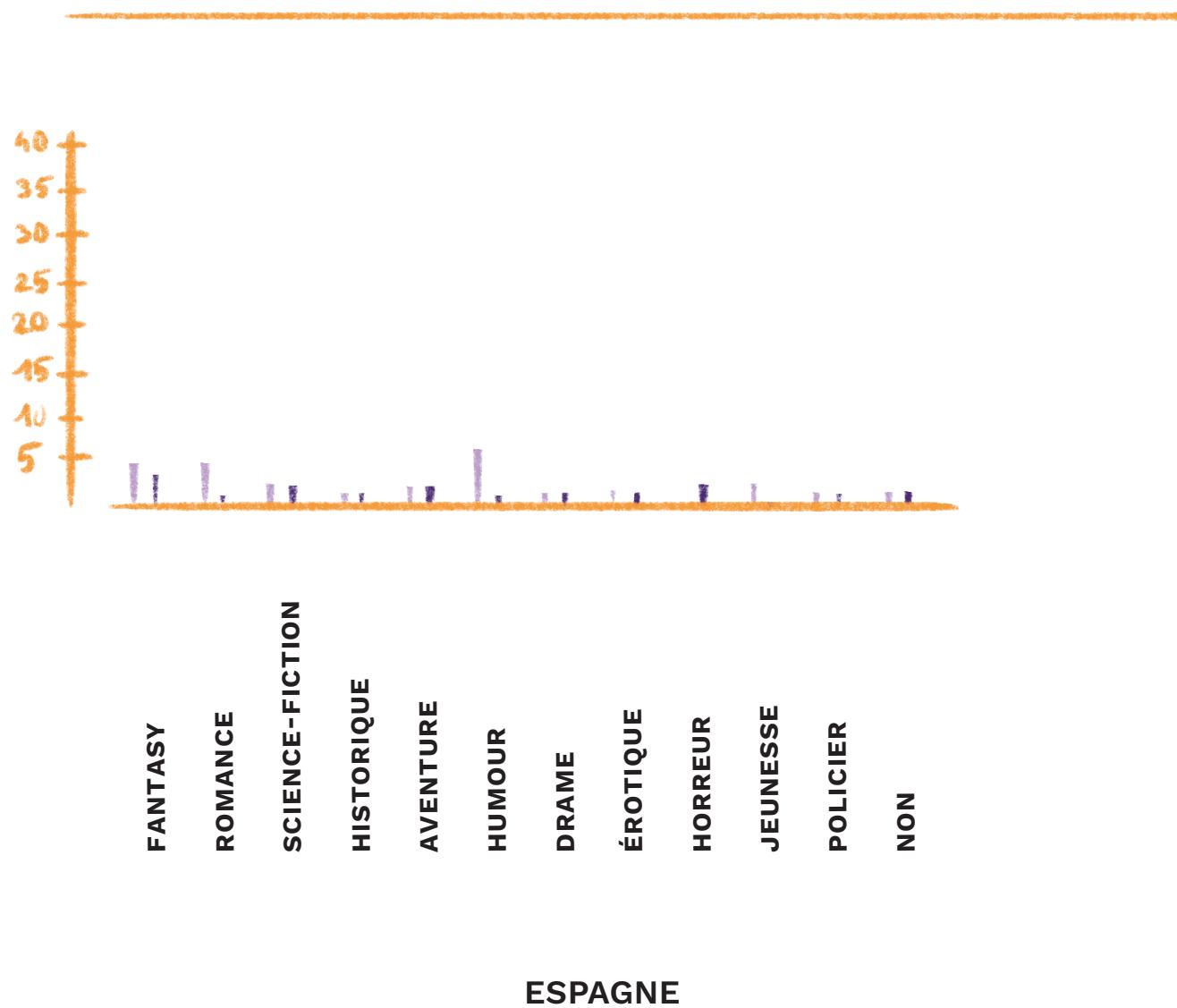


AUTRICE



FRANCE





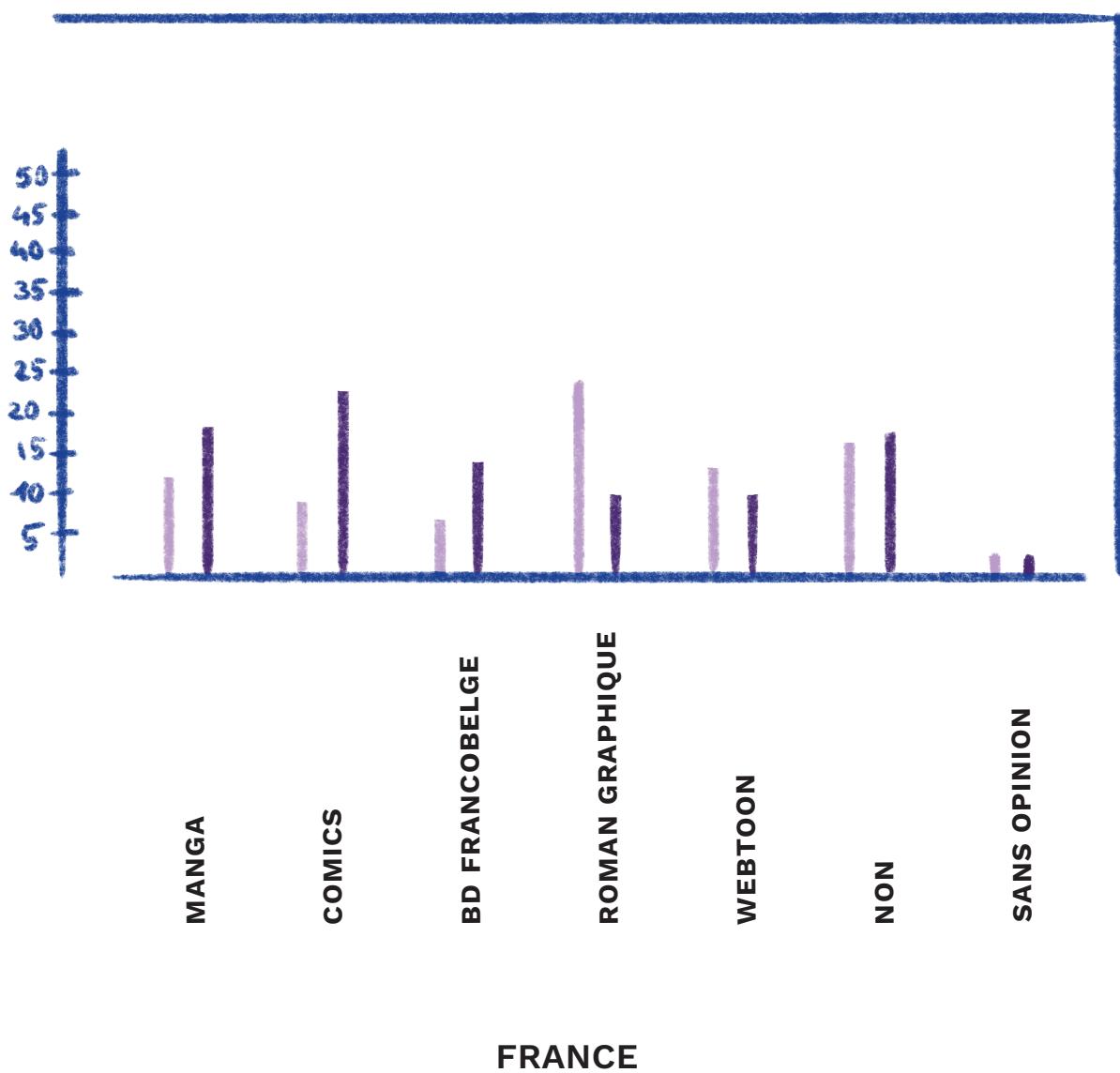
EXISTE-T-IL DES TYPES ET DES STYLES DE PRÉDILECTION POUR UNE AUTRICE, POUR UN AUTEUR ?

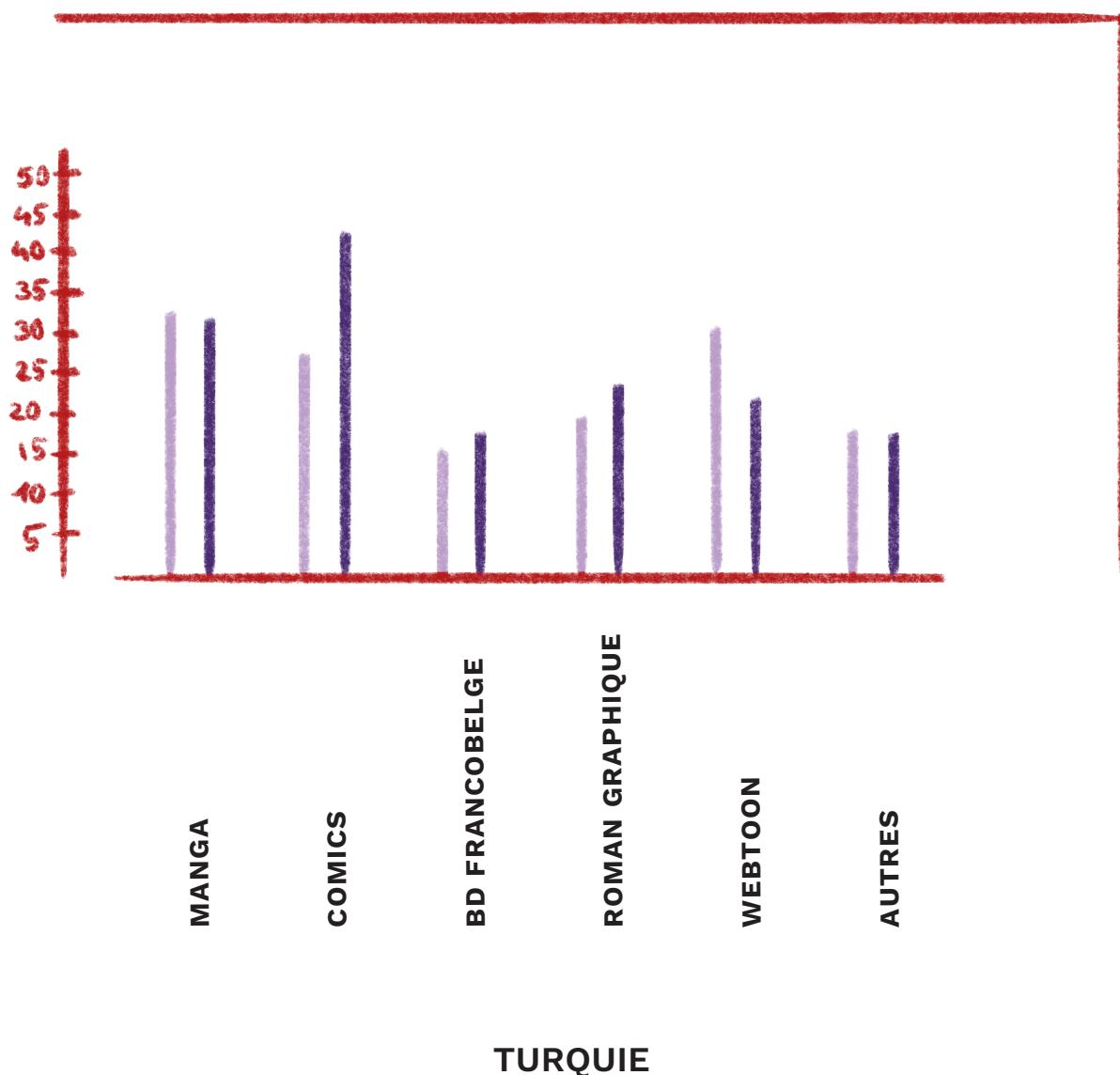


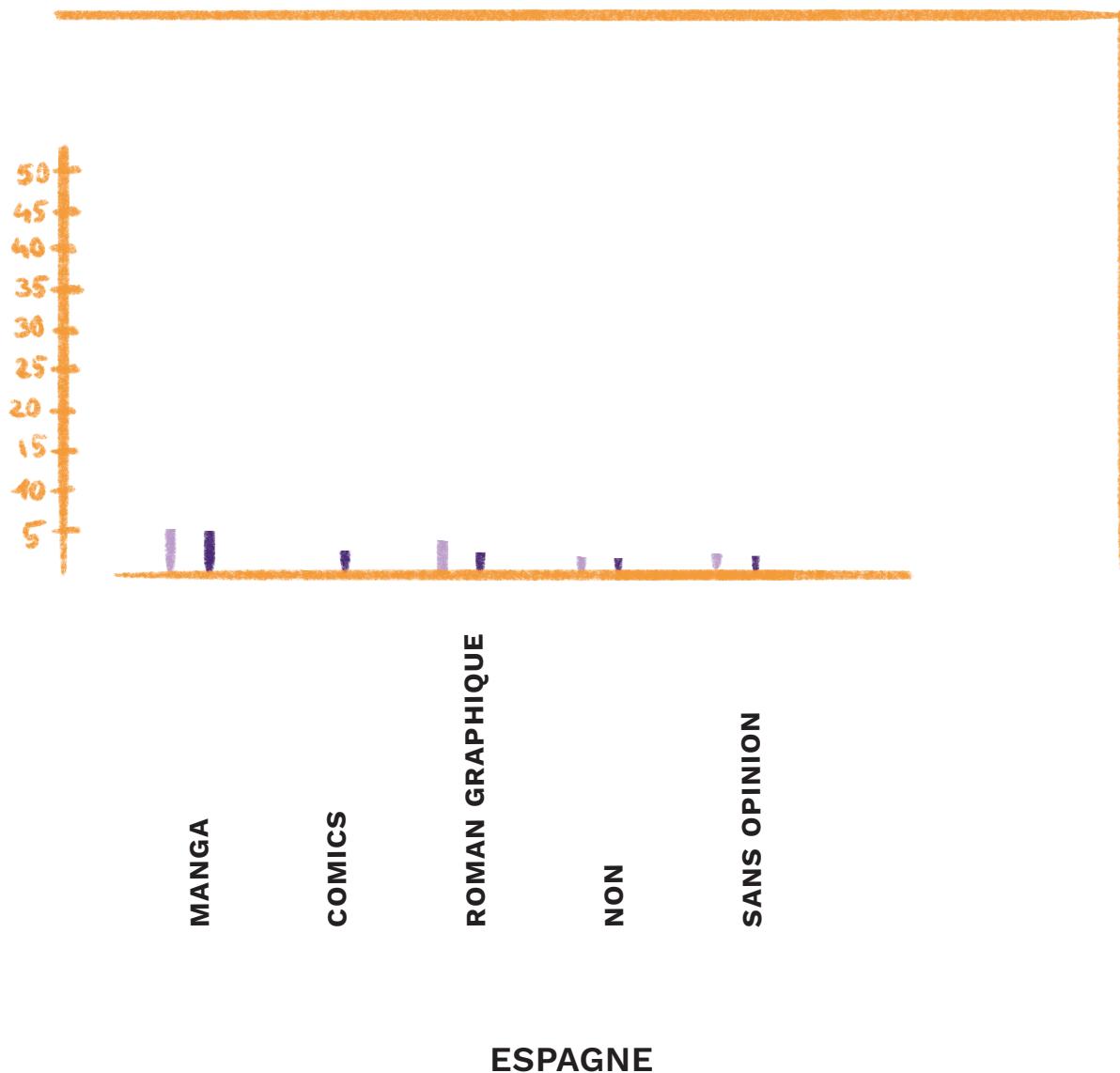
AUTEUR



AUTRICE







PENSEZ-VOUS QU'IL Y A UNE INÉGALITÉ ENTRE LES SEXES DANS LA PROFESSION D'AUTEUR DE BANDES DESSINÉES ?



OUI



NON

22,7%

77,3%



FRANCE

52,1%

47,9%



TURQUIE

85,7%

14,3%



ESPAGNE

FÉMINISATION DE LA PROFESSION

L'ENQUÊTE PRÉSENTAIT LES FAITS SUIVANTS :

La profession d'auteur.trice de bande dessinée s'est féminisée depuis le début des années 2000.

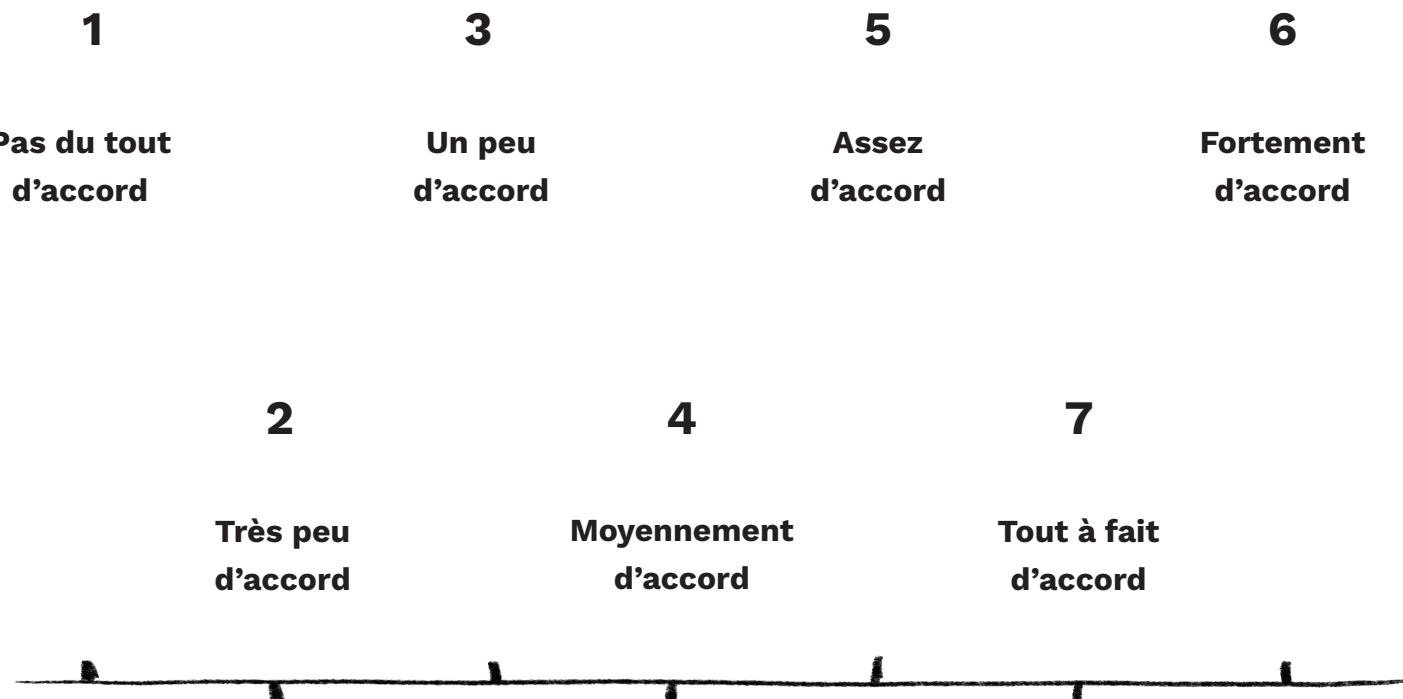
Cependant, seulement 15% de l'ensemble des professionnels sont des femmes.

(source : <http://neuviemeart.citebd.org/x&x.php?article677>)

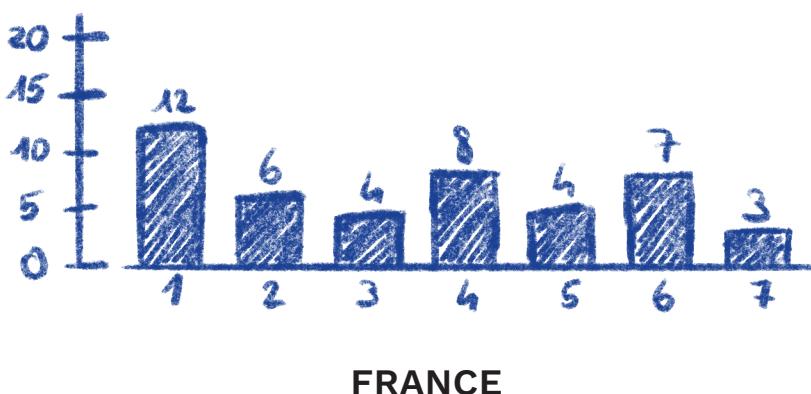
PUIS ON DEMANDAIT DE RÉPONDRE À LA QUESTION :

POURQUOI PENSEZ-VOUS QU'IL Y A UNE INÉGALITÉ ENTRE LES SEXES DANS LA PROFESSION D'AUTEUR DE BANDES DESSINÉES ?

en indiquant à quel point vous êtes en accord avec chacun des énoncés suivants



1. MANQUE D'INTÉRÊT DES FEMMES POUR LES BANDES DESSINÉES : 1 À 7



FRANCE



TURQUIE



ESPAGNE

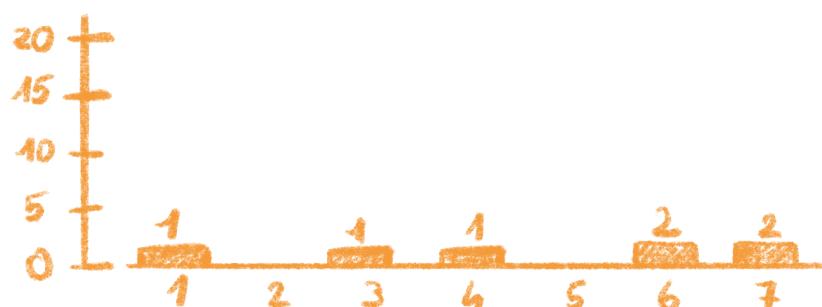
**2. LA BANDE DESSINÉE EST PRINCIPALEMENT ORIENTÉE VERS
UN PUBLIC MASCULIN : 1 À 7**



FRANCE



TURQUIE



ESPAGNE

**3. STATISTIQUEMENT IL Y A MOINS DE FEMMES QUE D'HOMMES
DANS LA PROFESSION : 1 À 7**



FRANCE



TURQUIE



ESPAGNE

CETTE QUESTION A GÉNÉRÉ DE NOMBREUX COMMENTAIRES, NOTAMMENT PARMI LES RÉPONSES FRANÇAISES. ILS SE RÉPARTISSENT EN QUATRE TENDANCES :

- 1) La profession serait plus accueillante aux hommes et plus valorisante pour eux. Selon un commentaire espagnol, « L'industrie de la bande dessinée est patriarcale, qu'il s'agisse des éditeurs ou des lecteurs, et je pense qu'ils considèrent encore les créations de leurs collègues féminines comme un art inférieur. »
- 2) L'offre serait elle-même genrée : « Pour la BD « occidentale » type franco-belge et comics, je trouve qu'en effet il y a plus d'hommes que de femmes dans la profession et que cela doit influencer la proportion d'hommes/femmes dans le lectorat. Pour le manga en revanche, je pense que le métier est pratiqué autant par les femmes que les hommes. Cependant, leur production est beaucoup plus « genrée » (les femmes font des BD pour les femmes, les hommes des BD pour les hommes...). »
- 3) Les attentes du lectorat seraient différentes à l'égard des femmes autrices : « Pression sociale sur les femmes et importance de lire des choses considérées comme sérieuses et adultes. »
- 4) Toutefois, les distinctions de genre auraient tendance à perdre de l'importance quant à l'intérêt porté par les lecteur.trice.s. « Homme ou femme n'est pas une caractéristique je pense. Le type de support tel que la BD sont je pense en évolution dans le métier, il y a moins de femmes parce que cela ne fait pas longtemps qu'elles sont dans le secteur mais cela évolue. Il faut aussi prendre en compte que le genre n'entre pas vraiment dans la consommation d'un type de produit tel que la BD, c'est plus une question d'éducation / d'âge, etc. Bien souvent, on achète une BD pour son histoire, sa couverture, mais je pense que l'artiste, l'auteur(e) n'est pas le facteur d'achat. »

PERSONNAGE DE BANDE DESSINÉE

EST-CE QUE L'EXPRESSION D'UN GENRE EST IMPORTANTE DANS LA CARACTÉRISATION D'UN PERSONNAGE ?



OUI



NON

70,5%.

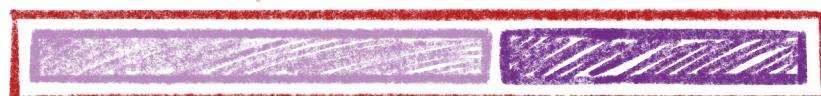
29,5%.



FRANCE

60,4%.

39,6%.



TURQUIE

57,1%.

42,9%.



ESPAGNE

LES RÉPONDANT.E.S AVAIENT LA POSSIBILITÉ DE COMMENTER LEUR RÉPONSE. SEUL.E.S LES RÉPONSES ESPAGNOLES ET FRANÇAISES ONT ÉTÉ COMMENTÉES.

La majorité des commentaires espagnols et français soulignent l'importance du caractère du personnage pour la cohérence du récit : « L'expression du genre d'un personnage n'a d'importance que si elle sert l'histoire. » Si l'histoire traite de « questions sociales et de discrimination, le sexe est fondamental », « s'il s'agit d'une BD sur la grossesse, c'est compliqué de mettre un homme ». Mais le genre n'est pas le seul aspect à prendre en compte si « la défense de son identité est l'un des objectifs du personnage ». Ainsi, bien que le genre participe à la description, « l'intérêt d'un personnage vient de son histoire et pas de son genre », les « valeurs que ce dernier va représenter c'est cela qui est encore plus important », ce qui importe ce sont « les actions », « son courage ou le fait qu'il veuille protéger les personnes auxquelles il tient ».

Pour le plus grand nombre de commentaires, il y a peu de raisons d'opérer cette distinction ni d'intérêt à le faire, le lecteur ou la lectrice pouvant s'identifier aussi bien à un personnage masculin, féminin ou non-binaire, qu'à un robot, un animal ou un avatar inclassable : « le genre perd peu à peu de son importance depuis quelques années », « c'est plutôt la qualité du graphisme et la profondeur du personnage qui m'intéresse ».

Quelques commentaires précisent que le genre du personnage reste un déterminant, soit du fait du poids des stéréotypes (que le récit conforte ou dénonce), soit parce qu'il permet une meilleure identification : « La femme tient souvent un rôle de séductrice, de faille pour l'homme » ; « Oui, on ne les voit pas forcément de la même manière, c'est bien stéréotypé ce que je vais dire, mais quand le personnage est un homme, j'attends de lui qu'il soit fort et une femme qu'elle soit sensible (mais quand parfois c'est l'inverse ou tout autre, je suis contente, c'est bien devoir un homme qui montre sa sensibilité et une femme qui montre de la force, c'est d'ailleurs ce genre de personnage qui je cherche en lisant des livres) » ; mais aussi : « Je prête attention au genre, car je suis sensible quand l'auteur.trice arrive à sortir des stéréotypes de genre justement. » Il est intéressant de noter que pour une minorité, la question n'avait pas de sens ou d'intérêt : « Je ne fais pas attention à ces détails » ; « Je ne sais pas ».

Enfin, l'enquête a révélé des failles que les résultats ou commentaires nous ont permis de déceler. Ainsi, le questionnaire incluait deux questions relatives à l'identification au genre des personnages, mais les réponses n'ont pas pu être exploitées car nous avons conscience que la question du comportement, plutôt masculin ou plutôt féminin, d'un personnage est sujet à débat, parce qu'il est conditionné par de multiples facteurs (sociaux, culturels) et repose sur des caractéristiques stéréotypées (actions et manières de penser) plus communément attendues, et qui, dans l'espace social, assignent la personne à l'une des deux catégories Homme ou Femme.

CONCLUSION

Pour aller plus loin sur le contexte culturel des résultats présentés, nous vous invitons à la lecture des interviews d'auteur.trice.s français.e.s (Anne Defréville, Ismaël Méziane, Thierry Plus) et espagnol.e (Aly Rueda Alarcón), et de l'article de Juliette DUMAS (REMAM, Aix-Marseille Université) « Mettre en BD des héroïnes de guerre : la série turque Nos femmes héros ». Les commentaires précédemment rapportés et ceux qui nous ont été laissés au terme du questionnaire (possibilité était offerte de laisser un commentaire sur l'enquête) soulignent les quatre tendances fortes suivantes :

1) Pour les commentaires français, les questions posées ont parfois été considérées comme réductrices ou biaisées : « Vous devriez préciser plus les termes de vos questions, certains sont peu claires et sujet à interprétations ».

2) Les commentaires français relèvent aussi que le questionnaire proposé a permis de souligner la pertinence de la question traitée : « Merci de votre démarche, puisque les statistiques montrent que la parité n'est pas encore atteinte dans ce milieu de la BD ! Je regrette que votre sondage ne reflète pas vraiment les valeurs que - je suppose - vous prônez (la non distinction entre les sexes) » ; mais que le questionnaire aurait pu traiter plus en détail la complexité de la question du genre : « Cette enquête est une bonne chose à effectuer, et je peux constater que la place des femmes est un sujet encore à traiter. Mais je regrette qu'il y ait moins de place pour les questions sur les personnages LGBTQIA+ après les réactions suite au coming-out du fils de superman l'année dernière. Ferez-vous une enquête à ce sujet ? »

3) Certains commentaires, principalement recueillis en Turquie, relèvent que la question globale du genre (auteur.trice.s, personnages, styles, types des créations ou encore identification) serait étroitement liée au lectorat et aux stratégies marketing de ce secteur du livre. « Il est vrai que les bandes dessinées déterminent le genre en termes de marketing et se vendent à un certain public. Mais en dehors de cela, tout le monde peut lire des bandes dessinées. Le discours selon lequel les bandes dessinées sont réservées aux hommes et aux femmes est faux. La raison pour laquelle il y a peu de femmes dans le secteur peut être due aux obligations imposées par le secteur » ; « Puisque les femmes sont moins intéressées par les bandes dessinées et que les œuvres similaires sont faites pour des lecteurs masculins, je pense que l'intention de faire de l'argent joue un grand rôle dans ce domaine. »

4) Mais ces questions seraient en évolution notable avec, notamment, la percée importante de nouveaux genres tel le Manga. « Si les femmes ne préfèrent pas lire de bandes dessinées, je ne pense pas qu'il y ait une inégalité ici. Il est également normal qu'il y ait peu d'auteurs du groupe désintéressé, et même s'ils sont moins nombreux que les hommes, il y a un très grand lectorat féminin, surtout du côté des mangas. De plus, dans le monde d'aujourd'hui, les grandes entreprises prennent des mesures pour accepter et publier l'histoire sans distinction de sexe. Par conséquent, à mon avis, il n'y a pas de situation qui puisse être qualifiée d'inégalité. Le fait qu'il y ait peu de lectrices et qu'une grande partie de celles qui lisent ne restent que des lectrices est encore une fois un résultat apporté par les femmes elles-mêmes. Dans le monde d'aujourd'hui, il y a de la place pour toutes sortes de contenus de qualité. Quel que soit le sexe... » ; « Nous attendons avec l'espoir de l'animation, de la bande dessinée ou du manga où chacun trouvera une part de lui-même... »

Il est indéniable que la place des femmes dans la bande dessinée, questionne, et mobilise ! Manifestement, qu'il s'agisse d'auteur.trice.s, de personnages ou de lecteur.trice.s, elle suscite débat. Un débat qui nous semble positif dans la mesure où, massivement, il pose la question de nos sociétés et des stéréotypes de genre auxquels, elles se confrontent encore.

Si le questionnaire a révélé quelques faiblesses dans sa conception, rappelons qu'il est le fruit d'un travail collectif, celui d'étudiant.e.s qui se préparent à entrer dans des professions qui vont les confronter à ces questions. Il nous éclaire sur leurs propres questionnements et révèle autant par les questions qui les agitent que par les réponses apportées par les participant.e.s, professionnel.le.s et lecteur.trice.s. Il souligne aussi leur désir d'émancipation des questions de genre et leur attention portée au poids des stéréotypes dans leurs futures créations et dans le métier auxquels ils, elles et iels se destinent. En ce sens, il nous paraît avoir le mérite de poser quelques questions auxquelles, peut-être, l'avenir de cette profession saura répondre de manière de plus en plus signifiante.

Chapitre 2

Interviews d'auteurs



Interviews d'auteurs et d'autrices
de BD par les étudiants du projet
COMIX & DIGITAL sur leur traitement
des personnages féminins.

Anne Defréville	Gianluca Maconi
Ismaël Méziane	Aly Rueda Alarcón
Thierry Plus	Chiara Macor
Claudio Falco	Marco Castiello
Andrea Scopetta	



ANNE DEFRÉVILLE

INTERVIEW D'ANNE DEFREVILLE

Ateliers Comix & Digital, Université d'Aix-Marseille,
France, avril 2022.

Anne Defréville a passé son enfance à Aix-en-Provence et a fait ses études à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille. Graphiste, puis directrice artistique, elle s'est risquée à voler de ses propres ailes en tant qu'autrice-illustratrice il y a une dizaine d'années. Elle a enseigné l'art et le design, notamment aux Gobelins, et pratique et enseigne encore les techniques de peinture naturelle en grand et petit format. Amoureuse des sciences et de la nature, elle travaille avec l'INSERM et de nombreuses associations pour donner naissance à des projets et des albums faisant la part belle à l'environnement, la cause animale, et les bestioles de toutes sortes. Son blog illustré *Arsenic et petites bretelles* lui permet de commenter l'actualité. En 2019, elle écrit *L'Âge bleu*, un roman graphique d'anticipation et d'humour sur la crise écologique des fonds marins, paru aux éditions Buchet/Chastel. Prix Mouans-Sartoux du livre engagé pour la planète & Prix Artemisia 2020 de l'environnement. En 2022 paraît *Le journal anthropique de la cause animale* chez Futuropolis, en collaboration avec plusieurs associations environnementales comme l'association Bloom, MIRACETI ou encore Humanité et Biodiversité.

Éprouves-tu des facilités ou des difficultés à créer un personnage féminin ?

Pas spécialement, car la plupart du temps mes personnages féminins c'est moi, je me prends comme modèle. Cependant, la place de la femme dans la bande dessinée est un vrai problème, c'est un fait. On est encore dans la culture de la BD franco-belge, Tintin reste le roi, tous ces créateurs sont toujours vivants et ils ont un peu le monopole du système de la BD en France. Quand j'ai commencé à faire du dessin de presse, j'étais dans une rédaction d'un magazine féminin, *Madame Figaro*, dont toute la direction n'était constituée que d'hommes. Ils me demandaient de faire un dessin par semaine, sur des thématiques « féminines », le fait que mon centre d'intérêt était l'écologie ne les intéressait pas. Mais avoir sa page dans un magazine comme *Madame Figaro*, ça ne se refuse pas ! C'est assez rare donc je n'allais pas faire ma difficile. J'avais assez peu de marge de manœuvre, et les difficultés ont commencé quand j'ai abordé des sujets qui m'importaient, comme la liberté du mariage pour tous : ils modifiaient l'intitulé de mes dessins pour qu'ils correspondent aux attentes d'une lectrice de *Madame Figaro*, c'est-à-dire d'une bourgeoisie du 16ème qui ne partage pas forcément mes idées. Ça a été une des premières difficultés. Je me suis un peu amusée de cela quand j'ai commencé à faire mes BD, essentiellement sur l'écologie, en choisissant des poissons, parce que les poissons sont totalement asexués et c'était sympa de jouer sur cette ambivalence du genre : on ne sait pas si le héros est un homme ou une femme, c'est un poisson.



**Les personnages de BD correspondent-ils à un stéréotype de genre ?
Dans le dessin de presse, cela semble t'avoir été imposé.**

Effectivement, à cette époque, je me suis mise à faire plein de dessins sur la Fashion week sans y avoir jamais mis les pieds, la mode ne m'intéressait pas vraiment. J'aurais bien aimé, j'étais curieuse mais je n'étais pas invitée pour autant. Je me suis donc retrouvée à faire des dessins sur la Saint Valentin, Noël et Pâques. Tous les ans, il fallait trouver de nouvelles idées sympas. C'est tellement cliché que ce n'était pas très satisfaisant, mais en même temps je ne renie pas ce travail parce que c'est une opportunité rare et qui ouvre des portes. Il ne faut surtout pas se fermer des portes quand ce genre de chose s'offre à vous.

**Travailler sur des poissons et des cétacées
t'a donc aidée à ne pas avoir de stéréotypes
de genre ?**

C'était cette envie de liberté, je me suis dit : « maintenant, je peux faire ce que je veux ! ». Parce que je n'étais plus dans la presse ou parce qu'on m'a offert cette liberté, j'ai choisi comme personnages des espèces non identifiables au niveau du genre. C'était pour moi la meilleure façon de dire que nous avons tous la parole, qu'on soit un homme ou une femme, on peut tous être égaux. Et, concernant l'écologie, on est tous placés à la même enseigne.

Et concernant la parité ?

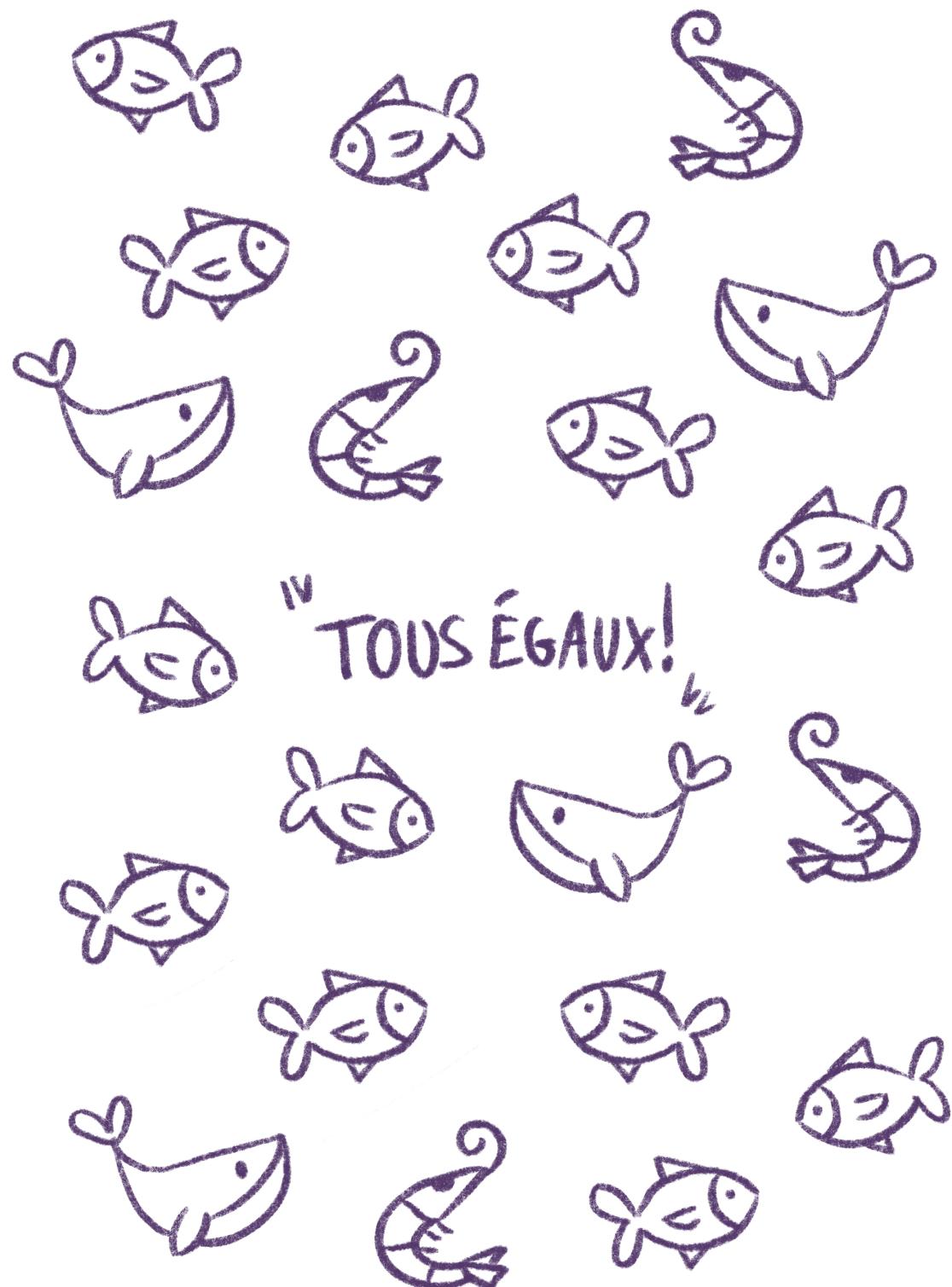
On essaie toujours d'en parler au final, c'est un sujet important, il faut toujours le rappeler, mais en faisant juste un clin d'œil. Je pars du principe que ça ne sert à rien de traiter tous les sujets. Mon sujet c'est l'écologie, j'essaie de sensibiliser les gens sur les problèmes environnementaux. Je pense que si j'abordais en plus le sujet du genre, j'aurais moins d'impact. Il y a énormément de dessinatrices qui parlent du problème du genre, de la place de la femme dans la société. Mais cela ne m'empêche pas, de temps en temps, de faire un clin d'œil sur ce sujet dans mes ouvrages.

Est-ce que tu crées tes personnages en fonction de ce qu'apprécie ton lectorat ?

Pas du tout. C'est le problème des artistes : on se retrouve enfermé dans son atelier, tout seul à créer pendant de longues périodes. J'ai mis quatre ans pour faire *Le journal anthropique de la cause animale*. Même s'il a été le fruit de nombreuses rencontres, on est tout seul face à nos planches. Je ne pense pas à mon lectorat quand je dessine. Et j'aurais même tendance à me cacher sous une table quand le livre sort. Quand Madame Figaro sortait, j'habitais Paris à cette époque, j'allais au kiosque, j'achetais le magazine, je l'entrouvais juste pour vérifier mon dessin, je le refermais aussitôt, le fourrais dans mon sac et partais en courant : je ne voulais absolument pas qu'on m'identifie comme l'auteur, j'étais terrifiée à l'idée que 30 000 lecteurs de ce magazine allaient voir ce que j'avais fait. Se faire publier est quelque chose d'assez violent pour un artiste.

**Si on changeait le genre de tes personnages
est-ce que cela impacterait tes histoires ?**

Non, je cherche justement cette égalité en me servant d'animaux, surtout de cétacées. Je mets quiconque au défi de reconnaître le genre d'un mammifère marin. Donc ils peuvent tout à fait tenir le même discours et c'est ce qui est important : cela permet de dire qu'on est tous égaux et qu'on a tous la parole.



**Est-ce que tu penses qu'il y a des inégalités
dans la BD ?**

Bien sûr. Je peux vous raconter une anecdote qui fait toujours rire. Il y a souvent des salons et on n'est pas préparé quand on fait de la BD, c'est une longue séance de dédicaces derrière des livres, c'est très spécial comme ambiance. J'étais donc à un salon où on me remettait un prix, je me suis retrouvée à un stand de librairie de bandes dessinées où il y avait 20 auteurs et j'étais la seule fille. Vu qu'on m'avait remis le prix au dernier moment, j'avais été invitée au dernier moment sur ce stand. Mon mari m'accompagnait et on lui avait donné un badge d'auteur, il se promenait partout dans le salon et tout le monde venait lui parler : « Ha c'est marrant, c'est super t'es auteur BD, qu'est-ce que t'as fait ? » et il répondait « Non, c'est pas moi, c'est ma femme ». Tout le monde venait lui parler, parce qu'il est peut-être plus sympathique que moi. Pour ma part, j'étais derrière ma pile de bouquins, j'attendais de dédicacer des livres. À un moment, quelqu'un l'a invité : « Viens ce soir ! Il y a une super soirée raclette pour les auteurs BD, tu verras c'est génial, demande à ta femme de demander au libraire. » Il me dit ça, je vais voir le libraire, je lui dis : « Paraît qu'il y a une soirée raclette pour les auteurs BD », le libraire me regarde et il me dit « Ah ouais mais ça va pas être pour toi ! » Du coup, je n'ai pas eu droit à ma soirée raclette, j'ai eu droit à une soirée avec les auteurs jeunesse qui sont essentiellement des femmes. Tous les auteurs comics se sont retrouvés pour leur soirée raclette. Je suis partie avec mes copines auteures jeunesse parce que je n'avais pas ma place à cette soirée. Cela peut paraître ridicule en soi mais c'est quand même aberrant ! Pour moi, ça a été radical parce qu'enfin, c'est quand même moi qui aie reçu le prix ! Aux éditions Futuropolis, il y a majoritairement des hommes, on doit être 3 femmes pour 50 hommes. J'ai aussi fait de l'illustration jeunesse mais il y a vraiment une nette séparation entre les auteurs BD hommes et les auteures jeunesse femmes.



ISMAËL MÉZIANE

INTERVIEW D'ISMAËL MÉZIANE

Ateliers Comix & Digital, Université d'Aix-Marseille, France, avril 2022.

Ismaël Méziane, auteur aixois, diplômé de l'institut Saint-Luc de Liège en Belgique. De 2014 à 2017, il a sorti un premier album en trois tomes *Nas, poids plume* chez Glénat Édition et en 2021 l'album *Comment devient-on raciste ?* aux éditions Casterman. Il a remporté plusieurs prix, dont le Prix des écoles d'Angoulême 2015.

ACCEPTEZ-VOUS CES CRITÈRES DE VIRILITÉS?



Éprouves-tu des facilités ou des difficultés à écrire un personnage masculin ou féminin ?

Je ne me pose pas la question du genre. Enfin, c'est délicat car je parle à travers mon expérience d'homme. Mais ce n'est pas une problématique à laquelle je pense. J'ai beaucoup travaillé avec Julien Neel, l'auteur de *Lou*.³ Lui, il fait un personnage féminin à succès qui, justement, pourrait être un garçon ou une fille. Quand je travaillais avec lui, il m'invitait à me poser ce genre de questions. C'est ce que j'ai fait avec *Nas, poids plume*⁴ dont le personnage principal est un petit boxeur. Mais est-ce que c'est un petit mec ? Non, car je ne joue pas sur des critères de virilité. Et quand j'ai écrit *Comment devient-on raciste* ?, je me suis mis moi-même en scène, et je suis un homme. Ce que je veux dire c'est que je ne me pose pas la question, mais je ne peux pas m'empêcher de me dire que je parle du point de vue d'un homme. Mes personnages, en général, ne sont pas caricaturaux. Quand j'ai travaillé sur le racisme, j'ai doucement glissé vers cette problématique. Mais sur l'écriture d'un personnage féminin : je ne me pose pas la question.

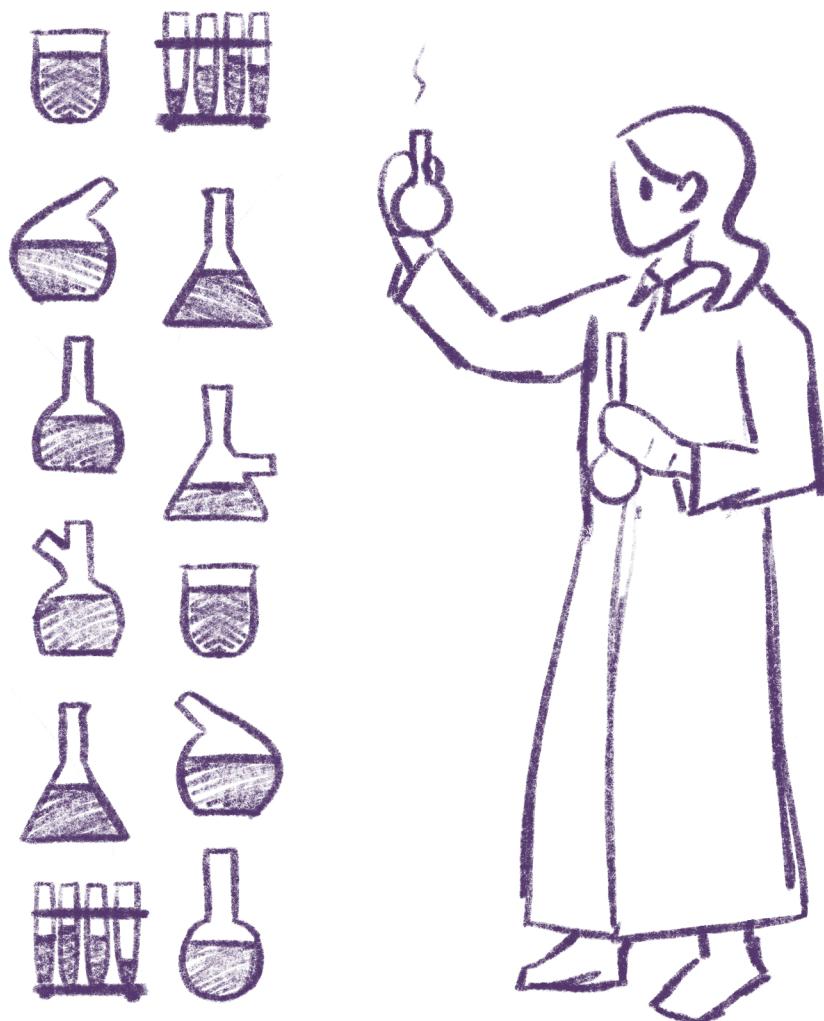
Est-ce qu'il y a un lien entre racisme et inégalité de genre ?

La démarche que nous avons proposée les chercheuses Carole Reynaud Paligot et Evelyne Heyer, et moi-même, pour l'album *Comment devient-on raciste* ?, est d'articuler la problématique du racisme dans la société, mais aussi à l'échelle de l'individu. Comment on raisonne-t-on ? Comment se construit un préjugé raciste ? On a décortiqué en trois étapes la mécanique de la pensée raciste : 1) catégoriser, 2) hiérarchiser et 3) essentialiser. Pour vous expliquer rapidement : on range toutes les choses dans des catégories, les tables avec les tables, les chaises avec les chaises, c'est la première étape ; avec la deuxième étape, celle de la hiérarchisation, on glisse doucement vers le racisme, on attribue une place à une valeur et, en général, on ne place jamais cette valeur par rapport à un point neutre, on le fait toujours par rapport à soi-même, on fait de l'ethnocentrisme, on se juge, nous et notre groupe, comme étant une norme, et à partir de là on met en place une hiérarchie pour les autres groupes ; et la troisième étape qui nous fait entrer directement dans le racisme est celle de l'essentialisation, quand on attribue une essence à un groupe, quand on le caractérise. Avec cette mécanique de pensée, on crée non pas une connaissance mais un préjugé. Et quand j'explique cette mécanique aux enfants et dans tous les ateliers qu'on a faits, ils posent tous, mais vraiment tous, les mêmes questions : « Est-ce qu'on ne fait pas pareil avec les femmes ? », « Avec les homosexuels ? », « Avec ces groupes ? ». Voilà pourquoi on préfère parler de « groupe », parce que tout cela s'est construit à l'échelle d'une histoire et d'une société, et pas de « communauté » qui a un petit côté immuable.

³ La série de BD jeunesse *Lou* ! créée par Julien Neel est publiée aux éditions Glénat après une prépublication dans le magazine *Tchô* !. Elle compte 9 tomes. Le 8e tome marque la fin de la première saison de la BD. La saison 2 a débuté en 2020 sous le nom de *Lou ! Sonata* accompagnée d'un album réalisé par le groupe Krystal Zealot. Elle a fait l'objet d'une adaptation en série télévisée d'animation en 2009 puis d'une adaptation cinématographique en 2014. Une collection de BD pour enfants, *Le Petit monde de Lou* !, est sortie en 2019.

⁴ MEZIANE, I. (2014-2017), *Nas, poids plume*, 3 tomes, Grenoble, Glénat Édition.

⁵ REYNAUD PALIGOT, C., HEYER, E., MEZIANE, I. (2021), *Comment devient-on raciste ? Comprendre la mécanique de la haine pour mieux s'en préserver*, Paris, Casterman.



COMMENT DEVIENT-ON
RACISTE?

Donc le parallèle entre le sexisme et le racisme serait de mettre les gens dans des cases et leur attribuer des caractéristiques qui ne reflètent pas forcément la réalité ? Mais les expériences de vie d'une femme ou d'un homme se combinent, être un homme est différent d'être une femme, et d'être une femme noire. Toutes ces nuances sont-elles difficiles à traiter ?

Cela s'articule dans une société. Au XVI^e siècle, on ne catégorisait pas Noirs, Blancs ou Musulmans, les catégories antagonistes étaient Catholiques et Protestants, les préjugés portaient sur les Protestants. La démarche qu'on a eu à travers la présentation de la mécanique du racisme, c'était de décortiquer la manière de penser qui ne mène pas à une connaissance mais à une illusion. Et par rapport au genre, je suis un peu gêné quand on me renvoie au genre parce que je n'ai pas fait un travail sur le genre, j'ai fait un travail sur le racisme qui conduit doucement à réfléchir au genre. Je pense que le genre aussi doit être historicisé. Je n'ai pas travaillé sur l'homophobie, ni sur l'homosexualité, ni sur le genre, j'ai travaillé sur le racisme. Mais notre démarche pourrait aussi s'appliquer au genre. Pour *Comment devient-on raciste ?* je me suis mis en situation avec ma femme et les chercheuses, parce que ce qui était pertinent dans notre travail était d'articuler l'objectivité scientifique et la subjectivité, ce que je ressentais, ce que j'analysais, ce que je décortiquais à travers la psychanalyse.

As-tu tendance à sexualiser des personnages masculins ou féminins ?

J'avais vraiment cette tendance quand j'étais adolescent, peut-être à travers l'influence de la culture pop, par exemple, les filles dans les mangas, les mecs hyper virils avec des muscles à ne plus savoir quoi en faire, et il y a toujours un combat et la femme qu'il faudra sauver. La lecture d'un sociologue, Raphaël Liogier, m'a ouvert les yeux. Il a écrit *Descente au cœur du mâle*⁶ : il remet en question toutes les représentations, en montrant comment et pourquoi ça a été construit, de manière très didactique.

⁶ LIOGIER, R. (2018), *Descente au cœur du mâle*, Paris, Éditions Les liens qui libèrent.



CLAUDIO FALCO

INTERVIEW DE CLAUDIO FALCO

COMICON de Naples, avril 2022.

Docteur en hématologie. Après une longue période d'activité en amateur, au cours de laquelle il collabore avec l'éditeur Tornado Press, il rencontre Mauro Boselli à qui il soumet quelques sujets pour *Dampyr*. Enrôlé dans le personnel de la série, il fait ses débuts en 2008 avec le numéro 117 intitulé « La selva della paura ». Depuis, il partage son temps entre sa profession d'origine, médecin dans l'un des plus grands hôpitaux d'Italie, et son travail d'auteur de BD. À ce jour, il a à son actif plus de vingt scénarios pour la série *Dampyr*. En 2010, il a fait partie des scénaristes de *Nero Napoletano*, un roman graphique coordonné par Sergio Brancato et Mario Punzo de la Scuola Italiana di Comix de Naples et publié par le *Corriere del Mezzogiorno*, qui a vu collaborer plus de cinquante scénaristes et illustrateurs, tous originaires de Campanie. Il est l'auteur du sujet du roman graphique *Eluana 3266 giorni* inspiré de l'histoire d'Eluana Englaro, publié par 001 Edizioni en 2015. En 2015, il commence à travailler avec Paolo Terracciano et Sergio Brancato sur l'adaptation en bande dessinée des histoires du commissaire Ricciardi écrites par Maurizio de Giovanni, dont le premier volume a été publié en 2017.

Créer un personnage de bandes dessinées masculin ou féminin est facile ou difficile ?

Ça dépend de l'histoire que j'ai à raconter. Je préfère les personnages féminins, j'y arrive mieux. Parce qu'il est plus facile de construire une personnalité complexe, les hommes sont plus basiques, les femmes sont plus structurées.

Les personnages que tu réalises suivent les stéréotypes de genre ?

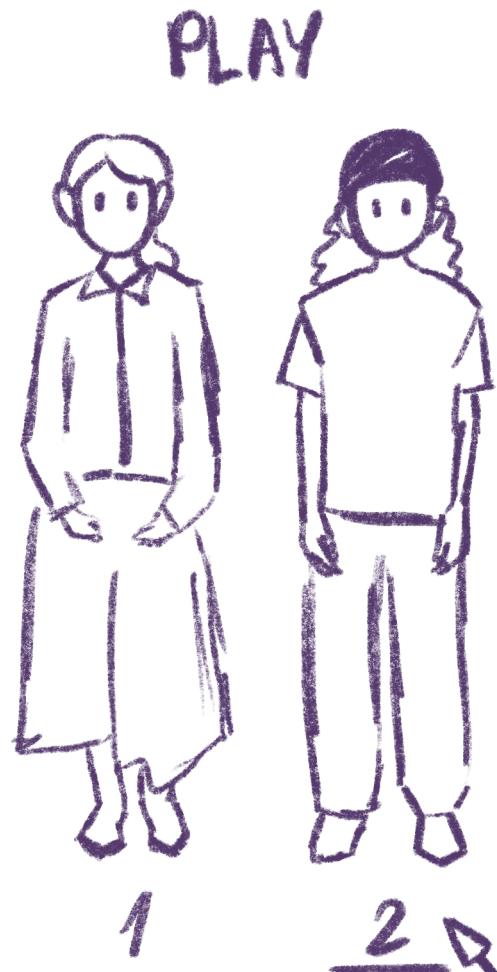
J'essaie de ne pas les faire correspondre à des stéréotypes. Je ne sais pas si je réussis toujours, mais j'essaie. On a du mal à sortir des stéréotypes. On a tendance parfois, même involontairement, même avec les meilleures intentions du monde, à reproduire d'une manière ou d'une autre des stéréotypes de genre. C'est plus facile, c'est plus confortable. Si, quand tu écris, tu te réfères à quelque chose qui a déjà été fait, tu fais moins d'efforts que si tu dois trouver une façon originale d'aborder un personnage, une histoire ou une scène.

Le genre influence la création de tes personnages ? Ou bien tu crées d'abord le profil du personnage et tu choisis ensuite le genre ?

Non, en général je choisi de faire un personnage féminin ou masculin, et j'essaie de construire son caractère et sa personnalité en fonction.

Quand tu crées des personnages, féminins ou masculins, tu t'inspires d'hommes et de femmes réels ? Dans quelle mesure ?

Ça dépend de l'histoire, c'est l'histoire qui me le suggère. Et puis, tout personnage doit évoluer. Si tu refais toujours le même personnage, tu peux tenir un an, deux ans, puis tu refais toujours les mêmes histoires. Les personnages grandissent en même temps que nous changeons. Les personnages grandissent et changent également au fil des années. J'écris aujourd'hui des histoires différentes de celles que je faisais il y a quinze ans. Parce que j'ai quinze ans de plus et que, par conséquent, mes personnages ont changé eux aussi.



Si, pour une histoire, un auteur crée seulement des personnages masculins ou seulement féminins, qu'en penses-tu ?

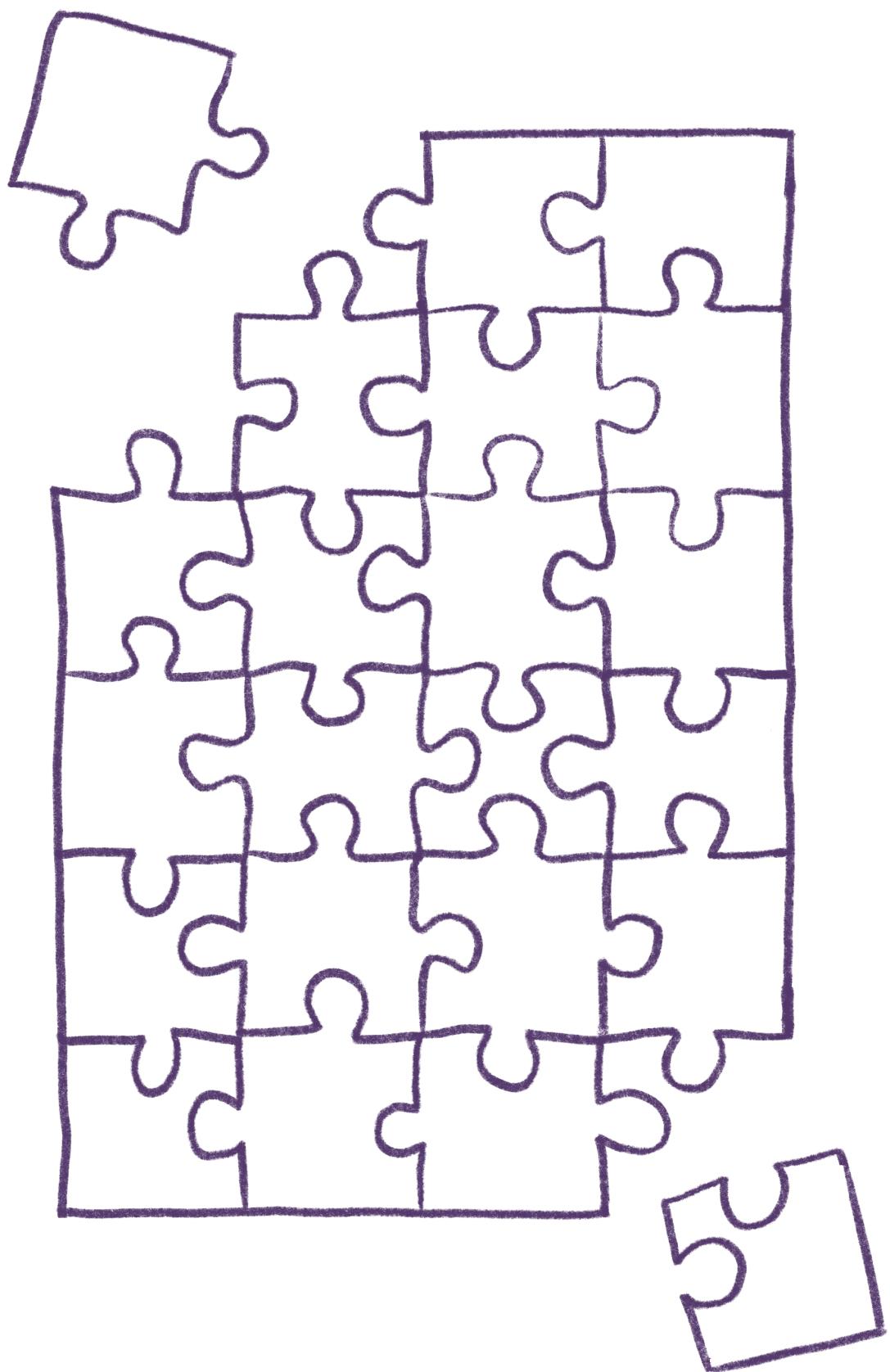
Une histoire ne peut pas être composée de personnages uniquement masculins ou uniquement féminins. Sinon elle devient rigide, elle devient plate. Ce qui est beau c'est la construction de personnages de sexes différents et pas seulement masculins ou féminins, tout type d'orientation sexuelle même. Il y a tellement de choses à dire à ce sujet aujourd'hui. Il faut construire des histoires en essayant de les rendre complexes.

Il faut aussi penser aux lecteurs qui lisent tes BD ?

Bien sûr. C'est forcément important, si je fais une histoire ciblée parce que je travaille pour une série ou parce que je sais qu'elle doit s'adresser à un certain type de public, il est clair que je dois construire une histoire d'une certaine manière, je ne peux pas ignorer ce que le public s'attend à lire. Je travaille pour une grande maison d'édition, Sergio Bonelli Editore, clairement j'écris en fonction des produits que fait la Sergio Bonelli Editore, en fonction de la ligne éditoriale de l'éditeur. Donc je ne suis absolument pas autonome, je ne peux pas décider quel genre d'histoire on fait. Je fais des séries donc des personnages parfois créés par d'autres, pas créés par moi. Il est clair que je m'adapte à cela. Je réponds à la demande de l'éditeur, je ne peux pas ne pas y répondre.

T'arrive-t-il de sexualiser tes personnages masculins ou féminins ?

Ça m'arrive, mais si l'histoire le requiert. Autrement non. Ce n'est pas une fin en soi, c'est lié aux nécessités du récit, ça n'arrive pas parce que je dois donner une sexualité à un personnage de façon stérile, gratuite. Ça doit avoir une fonction, s'il y a une raison valable de le faire, alors ça va très bien de miser sur ça aussi, tu peux raconter ça aussi mais seulement parce qu'il y a une raison pour le faire, pas gratuitement.





ANDREA SCOPETTA

INTERVIEW DE ANDREA SCOPETTA

COMICON de Naples, avril 2022.

Avec Alessandro Rak, il a formé le studio d'animation Rak&Scop en 2001, créant ainsi un partenariat artistique fructueux qui, en quelques années, a produit non seulement des animations mais aussi des bandes dessinées ainsi que des études, des démos et des conceptions de personnages pour diverses sociétés de production. Il vit et travaille dans les quartiers espagnols de Naples. Parmi les autres œuvres importantes, citons la vidéo pour *Kanzone su Londra* du groupe 24 Grana (2001), la vidéo pour *La paura* du groupe Bisca (2004) et le court métrage *Va'* pour le Med Video Festival de Paestum (2005). Parmi ses bandes dessinées, citons : *Ark* chez Grifo edizioni (2004) ; *Zero or One* (2005) chez Lavieri edizioni, *A Skeleton Story* chez GG Studio edizioni (2007), les dessins de la BD *Fujiko o Margot ?* pour la collection Lupin III Millennium (2007). Depuis 2009, il enseigne l'illustration, la BD et la coloration numérique à la Scuola Italiana di Comix de Naples.

Trouves-tu facile ou difficile de créer un personnage masculin ou féminin dans une bande dessinée ?

La difficulté, bien que je sois un homme, est à mon avis de 50-50. Il n'y a pas de réelle difficulté, si le dessin est réussi ou si le personnage que tu dessines représente exactement ce que tu voulais raconter, une femme énergique ou un homme actif, à mon avis, tout a une difficulté égale. Dans la société actuelle, il y a peut-être trop d'étiquetage, genre masculin, genre féminin, alors qu'en réalité le genre n'a pas d'importance, ce qui compte c'est le personnage tel qu'il doit évoluer dans l'histoire.

As-tu une préférence pour les personnages que tu crées ou lis ? Femme ou homme ?

Pour le moment, je préfère la façon dont les personnages féminins sont représentés et racontés. Peut-être y a-t-il un peu plus de débrouillardise et de désir de faire quelque chose de différent. Je trouve que le genre masculin est beaucoup plus stéréotypé : il est le héros, il a des supers pouvoirs ou il doit faire toute une série de choses. Je trouve les histoires de femmes beaucoup plus intéressantes.

Les personnages que tu crées correspondent aux stéréotypes de genre ?

Dans toutes les histoires, il y a des stéréotypes de genre. Peut-être parce que parfois le stéréotype t'aide à aborder certains sujets ou certaines solutions narratives pour un public plus large. Stéréotyper ne signifie pas banaliser, mais simplement rendre certaines caractéristiques que tu veux donner au personnage plus compréhensibles pour un public plus large.

Lorsque tu crées un personnage, tu crées d'abord l'histoire puis le personnage et par conséquent le genre ? Ou l'inverse ?

Il n'y a pas de réponse absolue. Ça dépend de trop de facteurs : si j'ai envie de dessiner, si je lis ; j'écris beaucoup, mon journal, des idées qui me viennent, et parfois une idée donne naissance à un dessin, un dessin donne naissance à une autre structure narrative et le projet évolue. D'autres fois, il arrive aussi que je fasse un dessin, que quelqu'un le voie et suggère de poursuivre une histoire. Je ne sais pas, c'est un processus créatif qui évolue constamment, ce n'est pas une formule qui est toujours mathématique.

Donc, quand tu crées le personnage, penses-tu au genre ?

Oui. Je pense au genre et je pense aussi beaucoup au public qui devra lire cette histoire. Le public est fondamental et doit être respecté, donc si je pense qu'il a une cible narrative, je pense aussi beaucoup au genre que je dois traiter.

Pour en revenir à la création de personnages, tu t'inspires d'hommes ou de femmes réels ou est-ce quelque chose qui naît en toi ?

En général, je m'appuie beaucoup sur toute mon expérience visuelle, de lecture et de narration. Et, je ne sais pas, la question est intéressante et peut-être mériterait-elle une réponse plus précise, je ne sais pas comment te répondre.

Que dirais-tu de créer une histoire avec uniquement des personnages masculins ou féminins ?

Si je dois concevoir l'île des Amazones, ça me va. Si je dois penser à autre chose, ce sera une des pistes pour créer des histoires. Ce serait intéressant. Pour faire une bande dessinée, pourquoi ne devrait-il y avoir que des hommes dans une société ? Ou que des femmes ? C'est un défi. Vous m'avez mis l'idée en tête, je sais que je vais y penser tôt ou tard



En général, lorsque tu crées un personnage, le jugement des lecteurs de tes bandes dessinées est-il important ou passe-t-il au second plan ?

C'est la base. J'ai beaucoup de respect pour le lecteur. Je ne fais pas de l'art, je fais des produits. Faire des bandes dessinées, des illustrations, ce n'est pas faire de l'art, c'est faire un produit. Si tu ne respectes jamais le contact avec tes lecteurs, avec ton public, ça signifie que tu ne fais pas un bon produit.

Pour en revenir aux stéréotypes, sexualises-tu tes personnages, qu'ils soient masculins ou féminins ?

Si je dois jouer avec le stéréotype, parce que cela doit devenir une manière d'ironiser le stéréotype, bien sûr que je joue avec le stéréotype. En règle générale, j'ai toujours considéré que le genre ne doit pas être fondamental. Tu as besoin du genre pour mieux raconter certains sujets. Il ne doit pas devenir un enjeu dont il est ensuite difficile de se séparer.

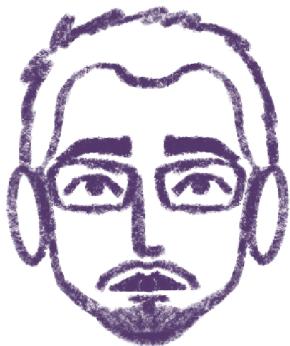
En ce qui me concerne, je sais que le concept de sexualité a été introduit il y a deux cents ans, je pense, et qu'il est donc erroné. On ne devrait pas parler de sexualité, parce que dès qu'on parle de sexualité on touche à des sujets qui sont aussi très liés à un concept du domaine de l'amour, des sentiments, de beaucoup de choses, qui pour moi sont les mêmes pour tout le monde, que tu aimes un homme une femme ou les deux sexes ou que tu sois du quatrième sexe, je ne sais pas, ça n'a pas d'importance, l'important c'est le sentiment. Je ne comprends pas pourquoi on ghettoïse le concept de l'amour, et pas celui sur la violence, que je trouve méprisable, alors qu'au contraire on dénigre le concept d'amour. La sexualité ne compte pas, le sexe n'est pas important.

Le stéréotype n'est donc fonctionnel que lorsqu'on passe à l'intrigue ?

Le stéréotype est fondamental si l'on considère que tout le monde n'a pas le même niveau culturel, d'éducation aussi, il ne faut donc pas dénigrer ou ghettoiser tes personnages pour cette raison, faire une ghettoïsation culturelle ne me semble pas être approprié.

Qu'est-ce qui est plus important ? L'intrigue ? Le genre de récit ?

Il faut d'abord écrire toute l'histoire. Toute la structure narrative et les fameuses créations narratives doivent donc déjà fonctionner. L'écriture d'une intrigue repose fondamentalement sur la dramaturgie. Si la dramaturgie fonctionne avec ses sujets, son genre, très bien, sinon elle doit être revue et corrigée. Mais pour que l'histoire fonctionne, tout découle d'un besoin qui n'est pas technique. Ce n'est pas technique. Ce n'est même pas artistique. Si je fais ce que je fais, écrire et dessiner, c'est parce que tout cela découle d'une volonté de raconter quelque chose. J'ai besoin de raconter quelque chose, une envie de jouer avec ce sujet et de le porter au plus haut, si je veux le faire bien. Mais je peux aussi m'en foutre. Ce n'est donc pas technique, c'est d'abord émotionnel et spirituel. Après, ça peut devenir technique. Lorsque tu passes de l'émotionnel-spirituel au technique, si quelque chose ne fonctionne pas, tu modifies afin de mieux raconter ton sujet.



GIANLUCA MACONI

INTERVIEW DE GIANLUCA MACONI

COMICON de Naples, avril 2022.

Après diverses collaborations avec des fanzines tels que LATTEPIU' et AUAGNAMAGNAGNA, il commence à travailler en 2005 avec BeccoGiallo edizioni pour lequel il a écrit *I delitti di alleghe* et *Il delitto Pasolini*, dont il est également le scénariste, pour la collection Cronaca Nera. En 2007, il a publié l'histoire « Albergo Cinque Stelle » dans l'anthologie sur l'immigration *Fortezza Europa*, chez Coniglio Editore et *La cas a di Alice* sur un scénario de Luca Vanzella, chez Selfcomics. En 2008, il commence à collaborer avec Lavieri qui publie l'histoire créée lors d'un 24hic (Hour Italy Comics), YGGDRASILL et ensuite les deux volumes de *Viaggio verso occidente*, une adaptation du roman chinois du même nom, pour Lavieri et avec GGSTUDIO pour qui il dessine les quatre premiers albums de *Mediterranea*. En 2010, il a produit Electric requiem, une biographie en BD de Jimi Hendrix, coécrite avec Mattia Colombara, également publiée en Espagne, et une histoire pour *Agenzia Incantesimi 5*, publiée par Star Comics, avec des textes de Federico Memola. En 2011, à l'occasion du Comicon de Naples, Lavieri a publié *Piccolo avatar*, toujours à partir d'un 24 hic (Hour Italy Comics). En 2013, il commence l'aventure de *Long we/i* pour les éditions Aurea, en réalisant le deuxième et dernier numéro, avec des textes de Diego Cajelli. Depuis 2014, il a collaboré avec Disney, Bonelli et Soleil. Il a travaillé sur les séries ELFES et AZAQI

Trouves-tu facile ou difficile de créer un personnage masculin ou féminin dans une bande dessinée ?

Je n'ai pas trop de problème avec ça. Je peux avoir des préférences. Je m'amuse plus avec toute sorte de fixité féminine mais en vérité il n'y a pas vraiment de grande différence. La différence consiste généralement à lutter contre certains stéréotypes. Dans une grande partie de mon travail pour la bande dessinée française, où je faisais de la Fantasy, je me retrouvais souvent avec des personnages féminins extrêmement stéréotypés et je trouvais cela assez dérangeant.

Penses-tu que tes personnages correspondent aux stéréotypes de genre ?

En ce moment, je travaille justement sur cette question. Je fais une série de Fantasy pour mon propre compte en autoédition [*Connie la barbare*, chez Tabou BD, sortie prévue en février 2023], dans laquelle je me bats contre tout ce système de représentation iconographique des personnages. Dans certains cas, je joue avec, dans d'autres, j'essaie de limiter cette attitude. De la manière la moins offensante possible pour toutes les catégories.

Quand tu crées un personnage, tu crées d'abord son profil, puis tu choisis son sexe ?

Non. Du moins, si je ne suis pas confronté à des situations spécifiques – comme le cas que j'ai mentionné précédemment – j'ai tendance à ne pas le faire, j'essaie de créer un personnage que j'aime sans me préoccuper que son genre puisse être catégorisé d'une manière ou d'une autre. Puis les choses viennent un peu toutes seules dans l'ensemble. Dans le cadre de ce projet, j'avais besoin que le personnage soit féminin afin de pouvoir toucher un certain type de public qui n'est pas celui auquel j'appartiens, celui qui a dominé pendant longtemps et qui a maintenant toujours tort sur certains sujets, à savoir l'homme blanc hétérosexuel. J'avais donc besoin de ça, je ne me suis pas trop éloigné du sujet, je suis resté dans une certaine sphère raciale pour ouvrir le discours, mais je n'ai pas mis les questions de genre en avant.

Au risque de me répéter, le genre n'est pas un problème, à moins que la situation ne soit du type à transmettre un message très spécifique. Permettez-moi de développer ce point un instant. Je suis de Bologne précisément où certains sujets sont très discutés, il y a beaucoup de lieux pour ces choses-là. Et quand j'ai commencé à écrire cette nouvelle bande dessinée, la première chose que j'ai faite a été de la faire lire à des jeunes féministes pour leur demander leur avis. On a eu toute une série de relectures très drôles, très ouvertes. Et c'était vraiment intéressant et enrichissant, parce qu'il y a tellement de choses que, même si on est ouvert, quand on sort de sa zone de confort, on se rend compte qu'on ne les a jamais regardées d'une certaine façon. Donc souvent c'est l'ignorance, involontairement, qui nous empêche de dépasser certains clichés.



Tes personnages sont inspirés d'hommes ou de femmes réels ? Et dans quelle mesure ?

Oui. J'utilise souvent mes amis et des personnes que je connais quand je travaille à la création de certains personnages. Pas toujours, je veux dire que ce n'est pas une habitude, mais ça m'arrive, surtout pour les personnages principaux. Ce n'est pas tant pour l'apparence, mais pour les vêtements, les habitudes, et je m'inspire aussi de certains jeux et de relations que je vois dans la vie quotidienne.

T'est-il déjà arrivé de créer une histoire avec seulement des personnages masculins ? Ou féminins ? Et pourquoi ?

Non, c'est impossible, c'est comme dans la vraie vie, il y a des hommes et des femmes, et tout ce qu'on peut trouver en dehors de ces deux grandes catégories sexuées, qui ne sont qu'une convenance. J'enseigne dans des écoles, et on y apprend aussi bien l'anatomie masculine que féminine. Je parle de paramètres standards mais qui ne correspondent pas à la réalité. Il existe d'autres choses, je ne veux pas employer le terme de « nuances » parce que c'est impropre et que cela réitère le fait que ces deux catégories qui ont à voir avec la personnalité sont vraies. Un corps masculin et une personnalité canoniquement masculine ne coïncident pas toujours. Cela peut tenir de la gestuelle tout comme cela peut concerner les habitudes sexuelles ou l'apparence esthétique, ou les vêtements, donc les paramètres sont infinis. Pour en revenir à la discussion sur une histoire avec des personnages uniquement masculins ou féminins, à mon avis cela n'a pas vraiment de sens.

En général, quand tu crées un personnage, l'avis des lecteurs est important ou secondaire ?

Quand je travaille avec de grandes maisons d'édition, j'ai évidemment des indications générales concernant des paramètres qui ne sont pas seulement les miens mais aussi ceux de la maison d'édition. Donc, dans ce cas, je me préoccupe beaucoup de ce que le client et le lecteur veulent, car de toute façon nous parlons de produits commerciaux, nous parlons de marché. Nous faisons ce que nous faisons pour le vendre. Les attentes du lecteur sont importantes, surtout dans le projet que j'ai déjà cité, où sont abordés des sujets sensibles comme le genre ou la sexualité. Je me préoccupe – même si cela ne m'arrête pas – de ce que pourrait être l'effet et l'impact sur mes futurs lecteurs, parce que je veux vraiment ouvrir un dialogue avec eux sur ce sujet

Revenons sur les stéréotypes. Tu sexualises tes personnages masculins ou féminins ?

D'une manière générale, on a tendance à beaucoup stéréotyper certaines figures dans le récit. Ce n'est que depuis quelques années que nous commençons à nous poser ce problème. Nous avons le héros masculin épique, nous avons la demoiselle en détresse, nous avons toute une série de stéréotypes qui sont tellement ancrés en nous que nous avons même du mal à nous en éloigner. Et on finit par se retrouver dans des situations même illisibles. Dans les années 80, dans le cinéma, il y a eu une période intéressante. Prenons par exemple le film *Alien* avec Sigourney Weaver, qui a été une héroïne en dehors des stéréotypes de l'époque, parce que l'actrice a été choisie et même le sexe de l'actrice a été décidé en dehors du scénario du film. C'était un personnage masculin qui a ensuite été joué par une femme et est ainsi devenu un personnage neutre et intéressant en tant qu'individu et non en tant que genre. Au lieu de cela, on se retrouve aujourd'hui très souvent à écrire de manière conventionnelle et on court donc toujours le risque de retomber dans ce problème. Pour moi, l'idéal serait de ne plus avoir à présenter ou à souligner la sexualité d'un personnage dans un contexte narratif. Je donne un exemple choc : *Piège de cristal*, si pour ce film, au lieu d'avoir Bruce Willis, nous avions un policier transsexuel et que nous ne disions pas dans le film qu'il est transsexuel, alors, nous aurions vraiment dépassé cette question du genre. Mais pour l'instant, il convient de souligner à chaque fois que nous sortons des stéréotypes parce que c'est important.

TÉMOIGNAGES D'AUTEURS ET D'AUTRICES DE BD

Extraits de l'enregistrement zoom de la table ronde de professionnels à la Scuola italiana di comix de Naples, vendredi 28 mai 2021.

UN TÉMOIGNAGE DE MARCO CASTIELLO

Auteur de bandes dessinées et artiste conceptuel, ce dessinateur travaille principalement pour le marché américain, mais a également des contacts avec les marchés français et allemand. Après avoir remporté un concours international de dessin au cours duquel Marvel l'a découvert, il est devenu en 2008 l'un des dessinateurs de *Secret Invasion : Frontline*. Il s'est ensuite installé à Washington où il a dessiné entre autres pour la *Justice League International*. Depuis 2011, il dessine régulièrement pour *Dark Horse* sur les bandes dessinées de *Star Wars* et *Halo*. Il vit aujourd'hui à Naples où il enseigne la bande dessinée et le concept art à la Scuola italiana di comix.



« Les femmes dans la bande dessinée, j'en connais beaucoup. Dans le passé, elles étaient plus liées à la figure du coloriste, mais aujourd'hui heureusement les femmes se sont libérées de ce cloisonnement et de plus en plus de femmes occupent des positions importantes et prestigieuses pour les éditeurs internationaux comme pour les éditeurs italiens. À mon avis, cela est dû, du moins pour le marché américain, à une tentative d'offrir des propositions différentes du cliché classique de la bande dessinée de super-héros. »

UN TÉMOIGNAGE DE CHIARA MACOR

Scénariste qui enseigne également à l'académie des beaux-arts de Naples et qui a une grande expérience dans le domaine du journalisme graphique et de la bande dessinée culturelle, en particulier en ce qui concerne le patrimoine culturel ; elle a collaboré avec de nombreux musées en Italie et ailleurs. Titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'université Federico II de Naples et d'un diplôme de troisième cycle en patrimoine historique et artistique de Suor Orsola Benincasa, elle a également suivi une formation de musicienne et d'écrivain. Elle a à son actif plusieurs conférences et articles sur l'histoire de l'art et de la musique. En tant que scénariste, elle a collaboré avec *The Jackal*, *La Repubblica web*, *le Corriere del Mezzogiorno*, et récemment avec la Scuola italiana di comix, le Musée archéologique national de Naples et d'autres institutions municipales et locales, en rédigeant des guides en bande dessinée pour la promotion et la valorisation du patrimoine historique et artistique.

« À l'occasion d'une enquête menée en 2020-2021 auprès des éditeurs italiens sur les orientations actuelles du marché de la bande dessinée en Italie, j'ai pu constater que la production de bandes dessinées délaisse la sérialité au profit des romans graphiques, c'est-à-dire des histoires autonomes avec un poids de l'auteur plus important, avec des dessins assez particuliers et caractéristiques. Les biopics en général ont un succès assez large. Par « biopics » j'entends les biographies de personnages illustres, hommes ou femmes. Les biopics féminins en particulier remportent un certain succès, on redécouvre ainsi des figures comme Marie Curie ou Maria Callas.

En tant qu'historienne de l'art, je me rends compte que la tendance, même dans les domaines d'études plus académiques, est d'essayer de redécouvrir ce que les femmes ont apporté au discours de l'histoire de l'art, mais aussi plus généralement au discours scientifique. C'est une tendance qui devient inclusive, mais dans le domaine de la bande dessinée, elle pourrait être revisitée. En effet, je ne compte plus les articles de presse avec un titre comme « Les grandes femmes de la bande dessinée italienne ». Ce genre d'articles tend à ghettoiser le problème, comme si les femmes faisaient les choses d'une certaine façon et les hommes d'une autre, comme si les deux ne se parlaient pas, comme si c'était encore une autre façon d'opposer masculin et féminin, alors qu'en fait le discours devrait être plus inclusif. Il y a des femmes qui font de la BD et elles ne sont pas différentes des hommes qui font de la BD, elles n'ont pas nécessairement un point de vue différent sur le monde.

Il y a actuellement un grand débat en Italie sur les femmes dans le monde de la bande dessinée, il y a aussi ce mouvement qui s'appelle « le moleste » (« les harcèlements ») : ce collectif de femmes pour la parité de genre dans la BD dénonce les abus qui sont continus et fréquents même dans le monde de la bande dessinée. J'ai personnellement subi des attentions non désirées dans ce milieu professionnel et j'ai dû les réfréner rapidement pour éviter que les choses ne tournent mal. Ce sont des choses qui se produisent encore aujourd'hui et que je vous invite à dénoncer si elles vous arrivent à vous, filles ou garçons, parce que ce n'est pas forcément vrai que les garçons ne sont pas harcelés. »



ALY RUEDA ALARCÓN

INTERVIEW D'ALY RUEDA ALARCÓN

.Projet COMIX & DIGITAL, février 2023.

Aly a 23 ans. Il étudie l'illustration à l'école d'art San Telmo (Malaga, Espagne), après une formation en conception graphique et communication visuelle. Passionné de dessin et de narration, l'illustration est pour lui un moyen de créer un monde meilleur. Dans le cadre du projet COMIX & DIGITAL, il est un des membres du collectif « Bokerones »⁷ d'étudiants de l'école d'art San Telmo, qui a créé une bande dessinée, accessible en ligne sur le site du projet.

⁷ http://comix-digital.eu/wordpress/wp-content/uploads/2022/04/comic_definitivo_compressed-1.pdf

Est-ce que tu éprouves des facilités ou des difficultés à créer un personnage masculin ? Féminin ?

Personnellement, je trouve plus confortable de travailler à la création de récits féminins, car je vis et m'exprime avec une vision éloignée de la masculinité et de la norme imposée. Historiquement, les récits masculins ont toujours été la priorité, et s'il y avait des personnages féminins, ils étaient toujours sexualisés et stéréotypés, mais nous vivons une vague de force queer et féminine qui bouleverse tous ces concepts rétrogrades.

Est-ce que le genre a influé sur la création des personnages, ou avez-vous plutôt créer le profil des personnages puis choisi leur genre ?

Il était clair pour nous que la grande majorité des personnages allaient être des femmes ou des éléments de la féminité. Le genre est un élément important lors de la création de personnages, car il détermine comment ils sont perçus et comment ils apparaissent dans la société. Faire de la création de personnages féminins une règle n'était pas un obstacle, mais une opportunité d'exprimer notre monde et nos expériences.

Considères-tu que les personnages de la BD du collectif « Bokerones » répondent à des stéréotypes de genre ?

Nous ne sommes pas guidés par des stéréotypes communs et redondants, mais nous réagissons aux caractéristiques comportementales des personnes qui nous entourent. Dans notre bande dessinée, il y a des personnages qui sont des hommes, il y a ceux qui sont des femmes et il y a une personne non-binaire.

Est-ce que le collectif a pensé à la parité lors de la création des personnages ?

Nous ne pensons pas qu'il faille une parité entre les sexes. Étant donné qu'il n'y a pas que deux genres, la parité est déséquilibrée. Ce qui est important, c'est de représenter la réalité, même s'il s'agit d'une bande dessinée fictive. Toute création artistique qui s'adresse à un public doit répondre à une réalité pour que chacun puisse s'y impliquer, s'identifier aux personnages. Il existe déjà de nombreuses créations où les personnages masculins répondent aux besoins de ce public, cependant, les femmes et les personnes non binaires ont souffert d'un manque de représentation correcte dans les médias, car s'il y en avait, elle était stéréotypée et sous forme de moquerie. Il est donc temps de représenter toutes ces expériences et réalités, sans laisser de côté les récits masculins, pour éduquer au respect et à l'égalité.

Les personnages de la BD pour le projet COMIX & DIGITAL sont-ils inspirés par des hommes et/ou femmes réels ? Jusqu'à quel point ?

Ils ne sont pas directement inspirés par des personnes spécifiques. Cependant, ils répondent tous à nos propres expériences, à nos comportements et aux personnes qui nous entourent dans notre vie quotidienne. On pourrait dire que nos personnages sont un mélange de nos réalités.

Le collectif a-t-il créé les personnages en fonction du futur lectorat de la bande dessinée ?

Lorsqu'on réalise une œuvre visuelle, on a toujours le public cible en tête, mais nous n'avons pas conçu l'histoire en pensant exclusivement à l'impact qu'elle aurait sur eux. Nous voulions simplement nous amuser en créant un récit qui propose une fiction avec des touches de réalité.

Le collectif a-t-il eu tendance à « sexualiser »⁸ les personnages masculins ? Féminins ?

Si certains personnages portent des vêtements moulants ou montrent des parties de leur peau, il ne s'agit pas de les visualiser de manière sexuelle. Nos personnages ont un grand pouvoir en tant que personnes indépendantes et fortes et montrent leur corps et leur esthétique d'une manière valorisante. Tout comme dans la réalité, nous ne renions pas notre corps par peur, mais nous le montrons pour nous aimer et être forts. Lorsque mes amis et moi sortons faire la fête avec un décolleté, nous ne le faisons pas pour provoquer les autres, si ces personnes sont excitées ou contrariées, c'est leur problème.

⁸ Par « sexualiser », nous voulons dire : rendre sexy, attirant physiquement, connoter le personnage de caractères sexuels très affirmés.

**À ton avis, de quelle manière un homme est sexualisé dans la bande dessinée ?
Une femme ?**

Dans les bandes dessinées, les hommes ont toujours eu le droit de montrer leurs muscles, leur torse et leurs mamelons de manière grandiose et puissante, alors que si une femme montre des vêtements moulants et une partie de sa poitrine, elle est déjà considérée comme un objet sexuel ou fétiche pour les lecteurs. Le fait que de nombreux personnages féminins aient été créés par des hommes dans l'intention de les sexualiser plutôt que de montrer leur corps avec force, indépendance et autonomie n'a rien arrangé.

Est-ce que cette sexualisation impacte la crédibilité d'un personnage ?

Le problème est que la société pense ce qu'on lui montre. Si une personne grandit en voyant une parodie dans les médias et la culture, elle pense que c'est la réalité, mais quand elle voit que la réalité est différente de ce qu'elle a l'habitude de voir, elle s'énerve. Par exemple, dans les jeux vidéo, il arrive que l'on crée des personnages féminins musclés, sans aucun soupçon de sexualisation, et beaucoup de gens, surtout des hommes, se plaignent que ce corps n'est pas réaliste. Les gens sont mécontents que l'on montre la réalité au lieu de l'exagération et de la sexualisation qui ont été faites dans les créations audiovisuelles jusqu'à présent.

À ton avis, si on changeait le genre du personnage principal de la bande dessinée créée par le collectif « Bokerones », est-ce que l'histoire changerait ?

L'intrigue resterait la même et, en gros, tout se passerait à peu près de la même manière. Cependant, ce sont les détails et l'énergie du protagoniste (en fait, tous les personnages sont des protagonistes) qui construisent un récit avec une vision qui doit être montrée.



Chapitre 3

Les personnages féminins en BD



Catherine TESSIER
(ÉCHANGES, Aix-Marseille Université)
« La BD germanophone au féminin :
exemples tirés d'un champ en
expansion »

Juliette DUMAS
(REMAM, Aix-Marseille Université)
« Mettre en BD des héroïnes de
guerre : la série turque *Nos femmes
héros* »

LA BD GERMANOPHONE AU FÉMININ : EXEMPLES TIRÉS D'UN CHAMP EN EXPANSION.

Tous les deux ans, dans la ville de Erlangen (Bavière) a lieu le festival Comic-Salon, une des principales manifestations autour de la BD en Allemagne, comparable au festival d'Angoulême pour la France. Le prix Max und Moritz y est décerné dans plusieurs catégories. Le festival est prolongé l'année suivante par des expositions honorant les lauréats et lauréates, dans deux autres villes de la BD en Allemagne : Schwarzenbach an der Saale⁹, dans l'Est, et Oberhausen, dans l'Ouest.

Si l'on considère l'édition 2022, on constate une présence très importante d'autrices de BD : Birgit Weyhe (meilleure artiste de BD en langue allemande), Aisha Franz (meilleure BD en langue allemande), Lina Ehrentraut (meilleur début en BD de langue allemande), Daniela Heller (dem), Daniela Schreiter (prix du public). En tout, sur les 8 auteurs qui seront honorés par des expositions en 2023, 5 se trouvent être des femmes¹⁰. Il ne fait ainsi plus de doute aujourd'hui que les autrices sont entrées en force dans le monde, lui-même en pleine expansion, de la BD germanophone qui se développe réellement depuis la réunification et le début des années 1990. Le nombre de ces bédéistes et la variété de leurs créations rend déjà impossible un panorama exhaustif de la BD au féminin dans le monde germanophone (concentré essentiellement en Allemagne), à moins d'y consacrer un ouvrage encyclopédique.

Nous nous proposons donc, après un rapide aperçu historique, de présenter trois exemples, afin de rendre justice à des tendances récentes et à des autrices contemporaines, choisies pour leur importance et/ou leur originalité, pour les plus jeunes. Ce faisant, nous montrerons que la représentation de thématiques féminines et féministes s'impose à ces artistes qui ont su se faire une place dans un monde de la BD aux codes et aux logiques au moins aussi masculines que dans la BD francophone.¹¹

⁹ Erika-Fuchs-Haus, Museum für Comic und Sprachkunst : le nom de ce musée rend hommage à la première et principale traductrice de Mickey en allemand, une « grande dame » de la BD en Allemagne.

¹⁰ Page consacrée aux meilleures BD sur le site du festival de Erlangen : <https://www.comic-salon.de/de/die-besten-deutschen-comics> [consulté le 15 janvier 2023].

¹¹ Voir à ce sujet l'entretien éclairant de la bédéiste québécoise Julie Doucet, Grand Prix d'Angoulême en 2022 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/01/29/julie-doucet-les-mecs-ne-se-genent-pas-avec-le-corps-des-femmes-pourquoi-est-ce-que-je-me-generais_6159703_3246.html Le Monde, 29.1.2023 [consulté le 30 janvier 2023].

- 1 PETIT HISTORIQUE DE LA BD
GERMANOPHONE AU FÉMININ
- 2 ULLI LUST ET
L'AUTOBIOGRAPHIE
- 3 BIRGIT WEYHE
ET LE COLLECTIF SPRING
- 4 DE JEUNES CRÉATRICES ENTRE LES
LANGUES ZELBA (DANS LE MÈME BATEAU),
MIA OBERLÄNDER (ANNA).

PETIT HISTORIQUE DE LA BD GERMANOPHONE AU FÉMININ

Même si les aventures de Max und Moritz (Wilhelm Busch, 1865) sont considérées comme étant à l'origine de la bande dessinée allemande, ce genre, relativement récent, du moins sous la forme actuelle, qui se développe essentiellement depuis les années 1950, reste longtemps relativement marginal outre-Rhin, cantonné aux illustrés et à la publication pour la jeunesse. L'influence américaine y est alors prépondérante, avec dans les années 1930 l'arrivée en force des créations nord-américaines dans les grands quotidiens (FAZ) ou hebdomadaires (Neue Jugend).

Mais c'est bien un Allemand, Erich Ohser (sous le pseudonyme de e.o. Plauen) qui dans *Die Berliner Illustrirte Zeitung* innove de manière radicale avec son strip sans parole *Vater und Sohn*. Plauen est arrêté par les nazis en 1944 et se suicide en prison. Cette première bande dessinée allemande, qui se démarque nettement des histoires illustrées classiques, ne sera redécouverte que dans les années 1970, et traduite en français en 1999.

Après 1945 et la division de l'Allemagne, la jeunesse de l'Ouest découvre la BD par les productions américaines, notamment à travers la traduction des comic books dédiés essentiellement aux super-héros, mais aussi grâce à *Micky Maus*, premier magazine entièrement en couleur, à partir de 1951. L'engouement est énorme, c'est l'époque des créations de Roland Kohlsaat, auteur de *Jimmy das Gummipferd*, édité dans Sternchen (supplément jeune de l'hebdomadaire Stern), en 1953. La même année, Rolf Kauka crée les personnages de Fix et Foxi, dans le magazine du même nom (qui paraîtra jusqu'en 1994).

En RDA, on aimerait aussi lire des bandes dessinées, le comité central de la FDJ autorise donc la création des deux magazines *Atze* et *Mosaik*. Tous deux sont abrités, pour des raisons idéologiques évidentes, de toute influence occidentale et resteront donc à l'écart des échanges culturels avec le monde francophone dynamique de la BD.

En RFA, les productions de l'éditeur français Eric Losfeld, mais aussi l'arrivée des premières traductions de BD américaines underground changent la donne et dans les années 1970, le champ de la bande dessinée ouest-allemande se renouvelle, avec l'arrivée de nouveaux auteurs, marqués par la scène alternative et anarchiste.

C'est également à la même époque qu'émergent les premières autrices de BD allemandes. Alors que Gerhard Seyfried (*Invasion aus dem Alltag*, 1981, *Flucht aus Berlin*, 1990) ou Brösel (créateur de *Werner*), ne sont guère traduits en France, Franziska Becker, première et éminente représentante de la bande dessinée féministe voit sa « réponse féministe à Astérix et Obélix », *Féminax* et *Walkyrax* (1992) rapidement traduite en français (Arboris, 1994).

Les 4 volumes de sa BD *Mein feministischer Alltag*, Mon quotidien féministe (1980, 1982, 1985) paraissent aux éditions féministes Emma Verlag, la maison d'édition de la grande figure du féminisme d'Allemagne de l'Ouest, Alice Schwarzer. Ses autres ouvrages paraissent quant à eux dans des maisons d'éditions grand public qui font peu à peu une place aux bandes dessinées : Diogenes, DTV. Jusqu'à aujourd'hui, ses thématiques sont résolument féminines et sa perspective féministe et satirique. Ses BD mettent en scène les « bonnes femmes » (*Weiber*, Emma-Verlag 1990) et les « hommes et autres catastrophes » (*Männer und andere Katastrophen*, VGS-Verlag 2003) dans un graphisme rond, où l'on perçoit une certaine influence de Claire Bretecher, le tout au service d'une vision résolument humoristiques des bouleversements qui affectent les relations hommes-femmes depuis le second féminisme des années 1970 et 1980 en RFA. Ces livres sont depuis longtemps des best-sellers. Franziska Becker a été honorée par une grande exposition : « 60 Jahre Becker- 60 Jahre BRD » au salon CARICATURA de Kassel en 2009. En 2013, elle est la première femme à être récompensée par le Prix Wilhelm Busch.¹²

VOIR ILLUSTRATION 1 PAGE 84

¹² Le Prix Wilhelm-Busch récompense les auteurs et autrices de l'aire culturelle germanophone qui par leurs travaux écrits ou illustrés s'inscrivent dans la tradition satirique de Wilhelm Busch. Le prix doté de 10.000 euros est décerné tous les deux ans.

<https://www.wilhelm-busch-preis.de/> [consulté le 30.1.2023]

Entre temps, dans le monde en mouvement de la BD germanophone, particulièrement de la BD allemande, les voix (les plumes et pinceaux !) féminines se font plus nombreuses, et les formes d'expression comme les sujets se diversifient de manière exponentielle, dans un milieu de la création graphique lui-même en plein expansion.

Pour Andreas Platthaus, auteur du blog consacré à la BD et hébergé par le FAZ, c'est à la suite de la réunification que l'Allemagne a retrouvé sa place dans l'univers du neuvième art – grâce notamment à une série d'auteur et d'autrices venu.e.s de l'Est, formant la nouvelle avant-garde. Parmi celle-ci, des autrices ont dynamisé de façon extraordinaire la création de BD ces dernières années. Elles font partie de collectifs, et ont depuis elles-mêmes inspiré de jeunes talents. Ainsi Anke Feuchtenberger, née à Berlin-Est en 1963 et actuellement professeure à l'École supérieure des Sciences appliquées de Hambourg¹³, membre avec Holger Fickelscherer, Henning Wagenbreth et Detlev Beck du collectif PGH *Glühende Zukunft*. Ces artistes, formés en RDA aux techniques graphiques depuis longtemps abandonnées par leurs collègues à l'Ouest, renouvellent les formes et les outils de la narration graphique. Mia Oberländer, par exemple, rend explicitement hommage à Anke Feuchtenberger, qui a été son enseignante, dans son premier roman graphique, *Anna* (2021).

Outre Hambourg, un autre centre névralgique s'est formé à Berlin autour du collectif Monogatari. Leipzig réunit également plusieurs auteurs, autrices et petites maisons d'édition. Une atmosphère propice à la création de bandes dessinées ambitieuses s'est créée, avec des

chaires dans les universités et des groupes de recherche qui lui sont également dédiées (voir Abel/Klein, p. 127-138), sans parler d'expositions (la première rétrospective sur l'histoire de la BD a eu lieu en 2004 à Coblenze : « *Comic-Kunst. Vom Weberzyklus zum Bewegten Mann. Deutschsprachige Bildgeschichten des 20. Jahrhundert* »), de musées (Musée de la bande dessinée et de l'art du langage à Schwarzenbach/Saale) et de grands festivals (Comicfestival Hamburg, depuis 2006 ; Internationaler Comic-Salon Erlangen, le plus important, qui a lieu tous les deux ans depuis 1984 en alternance avec Munich). Le neuvième art se développe donc en Allemagne à grande vitesse depuis les années 2000, autour de collectifs d'auteurs et d'autrices et/ou de maisons d'édition spécialisées (Reprodukt, avant-Verlag, Carlsen, pour nommer les plus reconnues). Celles-ci, mais aussi Rowohlt ou Suhrkamp, éditent en priorité ce qu'il est convenu d'appeler des « romans graphiques », ouvrages volumineux, à destination plutôt d'un public adulte, de facture très soignée et couvrant une large palette de thèmes (fiction pure, autobiographie, événements ou personnages historiques, adaptations d'œuvres littéraires).

Ces ouvrages rencontrent un vrai succès dans les librairies, qui leur ouvrent maintenant des sections dédiées. Parmi les plus remarquées ces dernières années, citons les productions de Mawil (*Kinderland*, Reprodukt 2014), Birgit Weyhe (*m Himmel ist Jahrmarkt*, Avant-Verlag, 2013), Ulli Lust (*Flughunde*, Suhrkamp 2013) Kitty Kahane (avec Alexander Lahl, Max Mönch : *Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR*, Metrolit 2014) ou Barbara Yelin (*rmina*, Reprodukt, 2014). Les autrices se saisissent aussi de la bande dessinée de non-fiction, comme Paula Bulling (*m Land der Frühausteher*, Avant-Verlag, 2012).

¹³ Voir pour plus d'informations son site personnel en anglais : <https://www.ankefeuchtenberger.de/about/> [consulté le 26.2.2023].

ULLI LUST ET L'AUTOBIOGRAPHIE

Nous voyons donc que l'édition comme les festivals font enfin une place aux créatrices, dont l'œuvre de grande qualité est primée tant en Allemagne qu'en France. C'est le cas par exemple d'Ulli Lust, dont l'autobiographie a participé de manière importante à l'essor du roman graphique et de la bande dessinée de langue allemande : *Ulli Lust, Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. Berlin, Avant-Verlag, 2009, traduction française : *Trop n'est pas assez*. Traduction Jörg Stickan, Bussy-Saint-Georges, Éditions ça et là, 2010, Prix Max und Moritz 2010 et Prix Artémisia 2011 à Angoulême. Le deuxième volet de l'autobiographie, *Wie ich versuchte ein guter Mensch zu sein*, Berlin, Suhrkamp Verlag 2017 (Prix Max et Moritz 2018) a également été traduit très rapidement en français (*Alors que j'essayais d'être quelqu'un de bien*, traduction Paul Derouet, Éditions ça et là, Paris 2017). Le travail de Birgit Weyhe possède également des aspects autobiographiques : dans *Madgermanes*, Avant-Verlag, Berlin 2016 (en français : *Madgermanes*, Cambourakis, 2017), elle revient sur son enfance au Mozambique. Mais ce roman graphique porte surtout sur les relations complexes de l'Allemagne d'aujourd'hui avec ses anciennes et éphémères colonies.

L'ample roman graphique d'Ulli Lust, *Trop n'est pas assez*, paru en Allemagne en 2009 et traduit en français en 2010, comporte en dernière partie une annexe éclectique.¹⁴ . Outre une documentation sur le mouvement punk, des extraits de journaux intimes, des informations sur l'Italie du début des années 80, période où se déroule le récit, et la reproduction de « feuilles pour mendier » utilisées par la protagoniste, l'auteure termine son œuvre par ces phrases :

Je demande pardon à mes parents et ne les remercierai jamais assez pour leur patience et leur soutien. J'en profite également pour saluer mon fils, Phillip, heureuse qu'il soit si raisonnable. Mes remerciements (encore) à Kai Pfeiffer de m'avoir convaincue de dessiner cette aventure, de m'avoir encouragée tout au long et de m'avoir aidée pour le texte. (Lust, 2010 : 463)

Les différents articles de presse rédigés à la suite de la parution de l'œuvre (tout comme le jeu entre nom d'auteure et nom de la protagoniste-narratrice, Ulli) nous indiquent par ailleurs qu'il s'agit d'un récit autobiographique¹⁵, entrepris bien longtemps après les faits, qui a demandé plus de cinq ans à son auteure Ulli Lust. Si ce travail a pris tant de temps et a été si difficile, comme le suggèrent les remerciements évoqués plus haut, c'est pour la raison suivante : « À cause de ce qui s'est passé lors de ce voyage en Italie, j'ai vécu pendant des années dans la honte. » (Plathaus, 2009).

Trop n'est pas assez a véritablement propulsé son auteure Ulli Lust dans la célébrité. Il est par ailleurs indéniable que cet ouvrage a participé de manière importante à l'essor du roman graphique et de la bande dessinée d'expression allemande, alors que cette

forme d'art restait jusqu'alors quelque peu marginale en Allemagne comme en Autriche ou en Suisse.

La reconnaissance institutionnelle obtenue par ce roman graphique écrit par une femme est également significative, le monde de la bande dessinée étant jusqu'à présent resté assez exclusivement masculin : Ulli Lust obtient non seulement le prix Max und Moritz du public en 2010 (le prix de bande dessinée le plus prestigieux en Allemagne), mais aussi le prix Artémisia (France, 2011) et le prix Révélation du festival d'Angoulême, toujours en 2011, le prix suédois Urhunden Award (2013), enfin le LA Times Book Award 2013. Or, ce roman graphique s'attaque justement de manière directe à la question de la domination masculine du corps féminin.

Trop n'est pas assez retrace le voyage de deux mois dans lequel se lancent deux très jeunes punks, Ulli et son amie Edi, qui décident de quitter Vienne et son univers étriqué pour se rendre en Italie, promesse d'aventure et de liberté. Mais le voyage de libération et d'exploration va se muer en une aventure traumatisante, raison pour laquelle il sera si difficile d'en faire le récit. De même, l'Italie, et particulièrement la Sicile, deviendra le cadre d'une pression de plus en plus forte s'exerçant sur la protagoniste : celle-ci va découvrir des relations entre hommes et femmes violemment polarisées, réduites à une sexualité où l'homme est le prédateur et la femme la proie.

¹⁴ Signalons à cet endroit que l'un des intérêts de ce roman graphique est sa composition qui intègre, selon le principe du montage, extraits de textes, photographies, reproductions de fragments manuscrits, à la succession classique des planches. Le dessin de ces dernières est par ailleurs réalisé uniformément et exclusivement en utilisant trois couleurs : le noir, le blanc et le vert kaki, rendu par une nuance de bistre dans l'édition française, ce qui en adouci l'expression.

¹⁵ Pour une analyse plus précise des marqueurs de l'autobiographie et des jeux avec ce genre dans le roman graphique d'Ulli Lust, voir (Hochreiter, 2014).

Palerme, la ville de Sicile où les deux protagonistes vont séjourner le plus longtemps, sera non seulement le décor de leurs (més)-aventures, mais constitue au fil du récit graphique la cause culturelle et politique de ce qu'Ulli et Edi vont vivre, à savoir des rapports de pouvoirs entre hommes et femmes fondés sur une conception de la sexualité héritée d'une vision millénaire, et méditerranéenne, de la femme et de sa place. Palerme est ainsi mise en scène non seulement comme ville de la liberté et de la jouissance (la drogue est facilement accessible - Ulli et ses amis se font nourrir gracieusement par les restaurateurs qui obéissent à un antique code de l'honneur), mais aussi comme une ville où le pouvoir de la mafia s'exemplifie et s'explique à la fois par une vision particulière de la place de la femme, alternativement monnaie d'échange, repos du guerrier, source de revenus (la prostituée), quand elle n'est pas protégée et privée de liberté (la sœur, l'épouse, la mère, réduites à l'espace intérieur de la maison). Palerme enfin ne sera pas seulement le cadre de la désillusion et de l'humiliation de la protagoniste, mais aussi le lieu où la déterritorialisation permettra finalement la prise de conscience par Ulli de sa propre force, et l'éclosion d'une nouvelle identité féminine, sans oublier l'éveil à la sensualité et à une sexualité enfin heureuse.¹⁶

¹⁶ Dans un article précédent (Teissier, 2018 : 33-46), nous avons traité ces aspects à travers l'analyse de quelques exemples en suivant le fil narratif de ce roman d'aventures et de formation décrivant l'émancipation d'une jeune femme à travers la combinaison texte-image spécifique au récit graphique.

NAWEL ↘

VA VOIR LE CHAPITRE 3

JE TROUVE PAS, J'ARRIVE

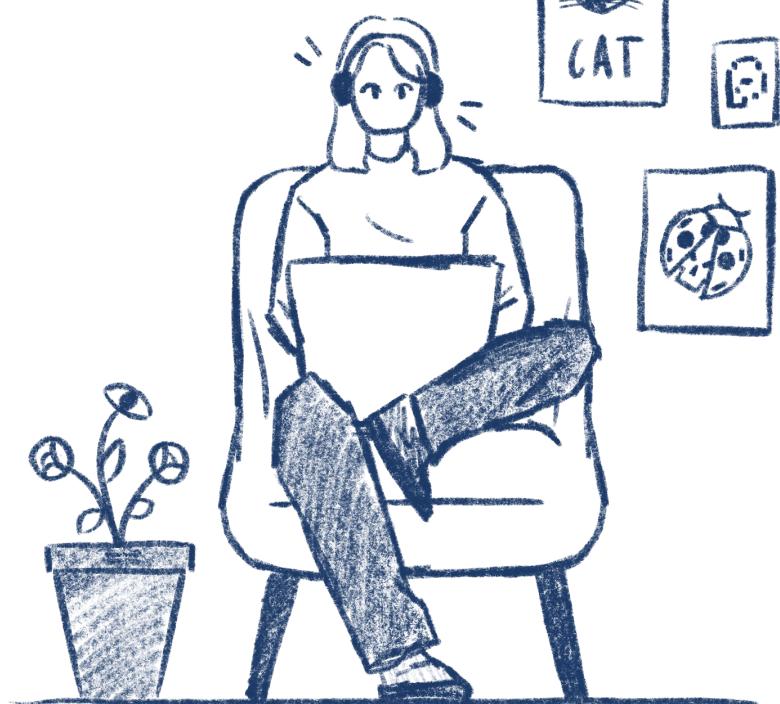
TU EN PENSES QUOI?



J'ADORE!!

ON DESSINE QUOI
POUR CELUI-CI?

CE QUE TU VEUX!



ROMANE ↗

BIRGIT WEYHE ET LE COLLECTIF SPRING

Dans un milieu assez exclusivement masculin, mais aussi (voir plus haut) dans le contexte de la création de BD des années 2000, la dynamique de collectifs apparaît comme étant importante pour le développement d'autrices, jeunes et moins jeunes, qui apprécient de créer autour d'un projet commun. C'est le cas, on l'a vu, du collectif berlinois Monogatari. Mais des collectifs féminins existent également, dont l'un accueille Birgit Weyhe qui y poursuit notamment son travail d'exploration graphique. Cette autrice a suscité l'admiration de la critique avec son ouvrage sur les travailleurs venus du Mozambique à la fin des années 70 en RDA¹⁷. Poursuivant l'exploitation subtile des possibilités de la bande dessinée et de l'articulation du texte et de l'image déployée dans ce récit, ainsi que dans son roman graphique, également traduit en français, *Kermesse au paradis* (Weyhe, 2013)¹⁸, Birgit Weyhe propose deux variations en bande dessinée sur le sujet du travail au féminin et du travail de l'artiste femme, intitulées *Arbeit – ein eigenes Arbeitszimmer* et *Meine Arbeit*, dans l'anthologie que le collectif hambourgeois et féminin SPRING a consacré au travail en 2015 (Weyhe, 2015).

Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer n'est pas un récit, mais, comme le titre le laisse entendre, une réflexion en dessins, librement inspirée du texte fondateur de Virginia Woolf, sur les conditions de la création féminine (le collectif SPRING est un collectif d'autrices de bande dessinée et d'illustratrices), ainsi que sur le statut de son propre travail dans une société allemande et un entourage qui ne reconnaissent pas l'art, et a fortiori l'activité de dessinatrice, comme un travail à part entière.

¹⁷ Birgit Weyhe, *Madgermanes*, Berlin, avant-Verlag, 2016, qui a reçu en 2016 le prestigieux Max-und-Moritz-Preis de la meilleure bande dessinée de langue allemande.

¹⁸ Pour une analyse détaillée du fonctionnement texte-image dans le travail de Birgit Weyhe, voir (Schnitzer, 2017).

VOIR ILLUSTRATION 2 PAGE 84

VOIR ILLUSTRATION 3 PAGE 84

Pour explorer cette question (qu'est-ce que le travail ? Ce qu'elle fait est-il du travail ?), Weyhe conçoit une bande dessinée qui fonctionne sur deux plans : d'une part en suivant un fil narratif souple, où l'autrice se représente elle-même à la recherche d'une réponse, par exemple en allant au bord de l'Elbe, où elle observe les installations portuaires de Hambourg, ou en dialoguant avec sa fille, des amis, et même avec ses propres personnages. Ce fil léger est, d'autre part, ponctué par des cases dédiées à une représentation détaillée et métonymique du travail (p. 39, 40, 42, 47).

Ces cases peuvent facilement être, dans un premier temps, ignorées (ou laissées de côté) par le lecteur/la lectrice, puisque, comme on le sait, la lecture de bande dessinée s'accommode, beaucoup plus que la lecture d'un écrit, d'une combinaison de différents rythmes. Le regard peut sauter d'un bord de la page à l'autre, d'une case à l'autre, alternant accélération et ralentissement de la lecture. Les retours en arrière ou au contraire, le fait de sauter une ou plusieurs cases n'interrompent pas la compréhension globale. Au contraire, cette navigation à l'intérieur de la page (ou planche) en approfondit la lecture et permet de goûter les différentes strates de l'œuvre.

Dans les neuf autres planches de *Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer*, Birgit Weyhe évoque tour à tour le travail au féminin, l'histoire du travail autour du port de Hambourg, les multiples formes que prend le travail pour une mère qui est également une artiste, et enfin, le statut du travail de création. Si la place manque ici pour donner une analyse complète de la manière dont le travail est ici représenté, l'évocation de ces quelques exemples montrent que la BD peut, grâce à son code sémantique spécifique, jouer à la fois sur la description de processus (deux cases qui se suivent et montrent le travail de la poissonnière, p. 40), sur l'évocation métonymique du travail, mais aussi sur l'autoréflexivité (le dessin s'interrogeant lui-même sur son propre statut dans une case montrant d'étranges fleurs, sous lesquelles se lit la légende « Ist das Arbeit ? », « Est-ce que ça, c'est du travail ? »).

Weyhe, qui prend la parole à plusieurs reprises dans la BD dans laquelle elle est elle-même un personnage, conclut qu'il est impossible de donner en quelques dessins une représentation d'un sujet aussi complexe. Elle apporte toutefois la preuve par l'exemple qu'il est au moins possible de poser la question du travail de l'artiste femme en dessin, et que la mise en image de processus à l'œuvre dans l'activité laborieuse à travers un récit de fiction n'est pas la seule possibilité pour représenter le travail en bande dessinée.

DE JEUNES CRÉATRICES EXPLORENT LES POSSIBLITÉS DU RÉCIT EN IMAGES. ZELBA (*DANS LE MÊME BATEAU*), MIA OBERLÄNDER (*ANNA*)

Nous aimerions pour finir donner un aperçu des formes très variées que prend la création de BD au féminin en Allemagne, avec Zelba et son travail à la fois autobiographique et de transmission historique et Mia Oberländer, une très jeune créatrice qui explore dans son travail de fin d'études les possibilités du langage graphique, avec une BD qui retrouve d'une certaine manière certains codes du récit illustré de e.o Plauen.¹⁹

Wiebke Petersen, ou Zelba, le pseudonyme sous lequel elle publie des bandes dessinées depuis une dizaine d'années, est née en Allemagne de l'Ouest, à Aix-la-Chapelle (Aachen) en 1973. Son parcours la mène, comme tant de jeunes de sa génération, à suivre sa formation par-delà les frontières, puisqu'après des études d'arts en Allemagne, elle intègre à la suite d'un séjour Erasmus l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne, où elle s'installe et vit encore aujourd'hui. Zelba travaille et publie donc en France et en français. De ses neuf ouvrages publiés à ce jour (1 album jeunesse, 8 BD), *Dans le même bateau* est le premier à paraître dans sa langue maternelle.

Avant d'entrer aux beaux-arts, la vie de Wiebke Petersen tourne autour du sport de haut niveau. En 1989–90, alors que le Mur de Berlin est renversé et que l'Allemagne se réunifie, elle est sélectionnée dans l'équipe nationale junior pour les championnats du monde d'aviron. C'est la première équipe de l'Allemagne réunifiée. Lors de l'entraînement, elle va rencontrer ces Allemand.e.s de l'Est que sa génération n'a en réalité jamais eu l'occasion de côtoyer. Il va falloir affronter cet « exotisme de proximité », mettre de côté les préjugés et affronter les différences qu'ont fait naître 40 années de séparation. Le titre *Dans le même bateau* reflète cette nouvelle réalité, le fait qu'à présent, Allemand.e.s de l'Ouest et de l'Est vont devoir ramer ensemble, au sens propre, pour gagner les championnats, comme au sens figuré, pour réussir la réunification.

¹⁹ e.o. Plauen (1903-1944) est le pseudonyme de Erich Ohser, dessinateur allemand de génie qui innove de manière radicale avec son strip sans parole *Vater und Sohn* (paru entre 1934 et 1937 dans *Die Berliner Illustrirte Zeitung*). Cette œuvre est souvent considérée comme la première bande dessinée allemande, on peut plus justement parler de proto-bande dessinée. Elle se démarque quoi qu'il en soit nettement des histoires illustrées classiques, ne sera redécouverte que dans les années 1970 et traduite en français en 1999. Plus d'information sur e.o. Plauen sur le site: <https://e.o.plauen.de/werke/> [dernière consultation: 13.6.2023]

L'intérêt du roman graphique est multiple, puisque cette autobiographie – qui comporte par ailleurs de nombreux aspects féministes et humoristiques, sur lesquels nous ne pouvons pas nous arrêter ici – est aussi le récit intime de la vie de la jeune fille (ses relations avec sa sœur aînée, si admirée, avec ses ami.e.s, filles et garçons, l'éveil à la sexualité), une plongée dans le monde du sport de compétition, et notamment de l'aviron, avec des pages très précises et techniques, mais aussi des descriptions de ce que sont les différentes étapes d'une carrière de sportive júnior, jusqu'à la réussite suprême (Wiebke Petersen est championne du monde junior d'aviron en deux sans barreur en 1991 et double championne d'Allemagne). C'est enfin le récit d'une rencontre germano-allemande et le récit de la réunification du côté ouest-allemand, ce qui est une perspective assez rare.

En dehors de la construction du récit lui-même, qui permet d'approcher les différences Est-Ouest à travers l'évolution des personnages au cours des différents épisodes, mais met aussi l'accent sur la proximité et les similitudes, éprouvées à travers l'exercice extrême du sport de compétition en équipe, un grand effort de médiation est porté par des doubles pages en couleur, explicatives et volontairement didactiques, telles par exemple celle reproduite dans l'illustration 4

VOIR ILLUSTRATION 4 PAGE 84

La dernière double page (p. 122–123) est explicitement consacrée aux différences Est-Ouest. Wiebke se met de nouveau en scène pour éclairer son lecteur/ sa lectrice sur les dialectes, les coiffures et la mode, autant de différences qui s'effacent pourtant face aux

ressemblances (garçons de l'Est comme de l'Ouest étant dotés des mêmes... attributs sexuels). Mais sur la même planche, son personnage dessiné assume soudain une position beaucoup moins neutre que dans la planche consacrée à la réunification (Illustration 4). Alors que la transmission des faits historiques s'y effectuait dans le dialogue naïf entre Wiebke et l'ours de Berlin, ici (Illustration 5) Wiebke fait sentir au lecteur/à la lectrice, à travers une information apparemment technique sur l'aviron (la position inversée des mains selon qu'on ramait en RDA ou en RFA) à quel point l'adaptation qui a été exigée après 1990 de la part des seul.e.s Allemand.e.s de l'Est a pu être douloureuse, ici au sens propre du terme, puisque la seule rameuse qui a été contrainte de s'adapter, à l'inverse, à la manière de ramer de ses coéquipières de l'Est, est dessinée en pleurs et les mains en sang. Cette douleur physique, résultat d'une adaptation forcée à la réalité qui s'impose (le modèle dominant, dans l'aviron comme dans toutes les autres structures sociales, politiques, économiques de la nouvelle Allemagne, est celui de l'Allemagne de l'Ouest), constitue un parallèle à d'autres douleurs, multiples et moins visibles, chez des millions d'Allemands de l'Est, de tous âges.

VOIR ILLUSTRATION 5 PAGE 84

Après cet ample roman graphique à l'écriture autobiographique et au dessin réaliste, nous aimerais donner un dernier exemple de la grande richesse dont fait preuve la création féminine de BD dans le monde germanique avec l'ouvrage très original de Mia Oberländer, *Anna*²⁰. Il s'agit avec ce roman graphique de 220 pages (sans pagination) du travail de fin d'études d'une jeune artiste, née en 1995, qui vit et travaille depuis 2015 à Hambourg et est l'élève de Anke Feuchtenberger.

La grande maturité graphique et narrative dont fait preuve la jeune artiste ont été récompensées par le Comicbuchpreis de la Fondation Berthold Leibinger. Mia Oberländer parle pour son travail de « roman graphique », mais aussi « d'essai graphique ». Anna raconte en douze chapitre l'histoire de trois générations d'Anna, grand-mère, mère et fille, toutes trois caractérisées par leur grande taille et leur minceur.

Le traitement du dessin, entre naïveté et stylisation, celui de la couleur, faisant alterner des chapitres monochromes, en grisailles, bi- ou tricolores, montrent que l'autrice maîtrise toutes les formes d'expression de l'illustration, qui est sa discipline d'études. Alors qu'un trait au crayon ferme dessine les grandes et minces Anna (mais aussi tous les personnages secondaires et les décors, eux aussi stylisés) de la majorité du roman graphiques, le chapitre 10 (« Libération ») est l'occasion d'une explosion de couleurs à peine contenus par un dessin.

Le feutre, le trait gris et le relief prennent la place des aplats et du trait noir des chapitres précédents, cette totale rupture stylistique signalant la rupture dans le récit : enfin Anna est capable d'assumer son corps, sa taille hors norme et dans un grand cri (explosion de rouge de toutes nuances, le cri d'Anna dans sa gorge rouge se matérialise dans l'éruption d'un volcan), repousse tous ceux qui la considérait comme anormal.

Anna assume à présent ce qu'elle est, et d'où elle vient, son histoire familiale, la succession de grandes femmes pour lesquelles trouver une place n'était pas facile. Portrait de plusieurs générations, de femmes qui sortent du cadre sans le vouloir, ce roman graphique est aussi une histoire d'adolescence, ou Coming-of-Age-Story, comme le remarque Eva Königshofen, qui note également, et ce tant au niveau de la langue qu'au niveau du dessin, un humour fin, pince-sans-rire et même décalé²¹ dans le travail d'une artiste dont le talent est incontestable et qu'on a hâte de retrouver dans les prochaines années.

²⁰ Mia Oberländer : *Anna*, Edition Moderne, Zurich 2021 (2ème édition 2022), 220 pages. En français : *Anna*, traduction Charlotte Fritsch, Atrabile, Genève, 2022.

²¹ Eva Königshofen : « Vom Großsein als Frau », in : Taz.de, 14. 09 2021.

Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, le monde de la bande dessinée s'enrichit de l'apport de la création germanophone, comme l'annonçait Patrick Gaumer en 2002 : « Trop longtemps complexée par rapport à sa voisine franco-belge, la bande dessinée allemande contemporaine est en train d'effectuer son « coming up » et pourrait en surprendre plus d'un dans les prochaines années. » (Gaumer, 2002). Après le rapide historique de la BD germanophone au féminin esquissé en première partie, les exemples que nous avons présentés ensuite (Ulli Lust, Birgit Weyhe, et pour finir Zelba et Mia Oberländer) montrent que c'est aussi le travail d'autrices de BD qui, faisant preuve d'une très grande créativité ces dernières années, explique l'intérêt croissant de l'édition internationale pour ces nouvelles productions. Mia Oberländer a ainsi été une invitée remarquée au Comicon de Naples, en avril 2022²². Souhaitons encore beaucoup de nouvelles autrices, dessinatrices et scénaristes pour enrichir encore cet univers !

²² Voir l'interview donnée par Mia Oberländer à Emilio Cirri dans ce cadre et publié sur le site du Goethe-Institut : « Anna, oder wenn die körperliche Größe eine Art Familiengeschichte ist ». <https://www.goethe.de/ins/it/de/kul/lit/22980438.html.s> [consulté le 26. 02. 2023]



1 Franziska Becker : *Das sein verstimmt das bewusstein*

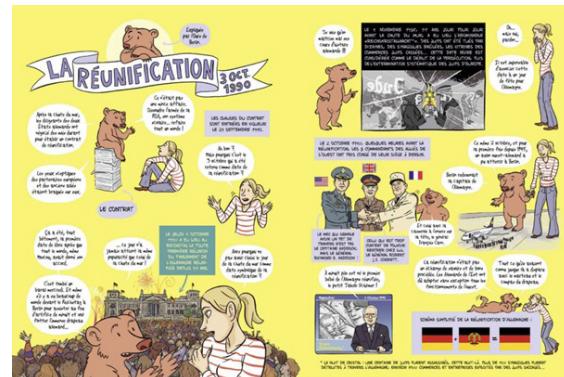
<https://caricatura.de/shop/franziska-becker-das-sein-verstimmt-das-bewusstsein/> [consulté le 30.1.2023].



2 Ulli Lust : *I dag er den siste dagen i resten av ditt liv*



3 Birgit Weyhe, Arbeit : *Ein eigenes Arbeitszimmer* [p. 43]



4 Zelba : *Dans le même bateau* [p. 68-69]



5 Zelba : *Dans le même bateau* [p. 122-123]

METTRE EN BD DES HÉROÏNES DE GUERRE : LA SÉRIE TURQUE « NOS FEMMES HÉROS »

Juliette DUMAS, IREMAM, Aix-Marseille Université, France.

L'histoire contemporaine de la République de Turquie repose sur l'imposition d'un discours historiographique hégémonique et nationaliste prenant pour socle la Guerre d'Indépendance, survenue à l'issue de la Première Guerre mondiale. Aux divers épisodes de cette guerre, viennent volontiers s'agglutiner des événements militaires antérieurs, associés aux guerres balkaniques ou à la célèbre bataille des Dardanelles. La suite du « grand roman national » perd un peu de son caractère martial, pour offrir une longue litanie de louanges en l'honneur des décisions prises par Mustafa Kemal « Atatürk », premier président et fondateur de la République de Turquie, au fil de sa longue mandature (1923-38).

Dans ce contexte historiographique, il n'est pas surprenant de constater la place dominante de figures masculines de grands héros : la guerre est avant tout considérée comme une affaire d'hommes – à tort ou à raison – et, de facto, jusqu'à récemment, la présence officielle de femmes dans les rangs de l'armée était universellement rejetée. L'Empire ottoman finissant dont il est question, dans cette transition vers la période républicaine, ne faisait pas exception à la règle : l'armée n'acceptait dans ses rangs que des hommes. Dès lors, le grand roman national devient nécessairement un roman largement masculin, tant par ses protagonistes principaux, que par les caractéristiques qui s'y trouvent exaltées. Or, non seulement le kémalisme se targue historiquement de féminisme précoce, mais en plus, le contexte socio-culturel actuel rend plus difficile l'acceptation d'un discours national androcentrique. Cette insatisfaction suscite des tentatives d'exalter, voire d'exhumer, des exemples de figures héroïnes. Une de ces tentatives se retrouve dans la série de bandes-dessinée intitulée : *Les vrais récits en bandes-dessinées de l'histoire turque – les femmes héros* (Türk tarihi gerçek öyküler çizgi romanları – Kadın kahramanlarımız), qui comprend les six numéros suivants :

- 1 « DAME NENE, L'HÉROÏNE D'ERZURUM »
(TURGUT, 2023A)
- 2 « FATMA LA NOIRE, L'AIGLE D'ANATOLIE »
(TURGUT, 2023A)
- 3 « LA PETITE HÉROÏNE DÉTENTRICE DE LA
PREMIÈRE MÉDAILLE DE LA LIBÉRATION
CAPITAINE NEZAHAT » (TURGUT, 2023B)
- 4 « HATICE LA GUIDE, L'AIGLE DES TOROS »
(TURGUT, 2023D)
- 5 « L'HÉROÏNE DE KASTAMONU HALIME LE
GARÇON » (TURGUT, 2023E)
- 6 « LA EFE AU HENNÉ D'ÉGÉE MAKBULE DE
GORDES » (TURGUT, 2023F)²²

²³ Les Efe sont des personnages mi-bandits, mi-soldats irréguliers, inscrits dans l'espace égéen, qui ont notamment participé à la Guerre d'Indépendance (Zegmar, 2022).

On notera, dans l'intitulé de la collection, la distinction opérée entre « les récits » ou « historiettes » à l'historicité incertaine, mais qui appartiennent à un répertoire culturel diffus (öykü) – d'où le besoin d'insister sur leur véracité par l'ajout de l'adjectif « vrai » (gerçek) ; et « l'histoire », qui comporte une connotation de scientificité (tarih). De même, il n'est pas anodin de souligner la difficulté linguistique posée par la langue turque, du fait de l'absence de genre explicite : ainsi kahraman peut, théoriquement, être aussi bien masculin que féminin, donc se traduire autant par héros qu'héroïne ; toutefois, l'ajout d'une marque de genre kadın (femme) souligne bien un présupposé général, à savoir qu'en l'absence de précision, kahraman est un héros.

Autrement dit, par défaut, le héros est un homme, qui peut exceptionnellement se décliner au féminin, moyennant une mention explicite. J'ajouterais qu'il ne viendrait à l'idée de personne de proposer son revers, à savoir de construire une formule telle que « homme héros » (erkek kahraman), qui serait la preuve d'une véritable absence de marque de genre. On en conclura donc que, malgré l'affirmation un peu rapide selon laquelle la langue turque ne serait pas genrée, il existe bien des caractéristiques originellement genrées, au point qu'il paraisse superflu d'y adjoindre un marqueur de genre, sauf dans les rares cas où il y aurait exception à la règle. L'exception devient alors le signe d'une situation hors norme.

L'existence d'une telle série de bande-dessinées exaltant la figure de femmes de guerre héroïques relève donc d'une entreprise particulièrement intéressante, puisqu'elle s'inscrit dans une démarche transgressive – mais d'une transgression collectivement admise et même encouragée par les institutions représentantes du bon ordre moral, l'État et l'armée²⁴. Si le fait même d'être une héroïne de guerre repose sur un présupposé de transgression, on ne peut que s'interroger sur le traitement graphique et scénique qui peut en être fait : cet article se propose d'y répondre, à partir d'une approche discursive.

Le propos vise à interroger la manière dont la figure des héroïnes est traitée dans cette série de bandes-dessinées, dans une optique genrée. Il ne s'agit pas de porter un jugement sur la véracité historique des histoires racontées, mais de réfléchir à la manière même dont ces récits participent à la construction d'imaginaires.

²⁴ Je préciserais, en signe d'anecdote, que l'existence même de cette série m'est apparue dans le cadre d'une visite du Musée naval (originellement dépendant de l'armée) d'Istanbul, qui s'en faisait le promoteur (via la boutique du musée).

L'analyse portera sur les 6 volumes de la série en question – à ma connaissance, il n'y en a pas eu d'autres ultérieurement –, chaque volume étant dédié à une figure héroïne différente, dans le contexte spécifique de la Guerre d'Indépendance turque (sans que les bornes chronologiques soient parfaitement respectées). De façon non anodine, l'ensemble de ces personnages permet de couvrir géographiquement la plupart des fronts de guerre ouverts durant cette période, c'est-à-dire d'assurer un équilibre, bon gré mal gré, dans la représentation des différents territoires de l'actuelle Turquie.

À travers ces « femmes héros » du répertoire nationaliste turc, c'est bien l'ensemble de la Turquie contemporaine qui prétend être exaltée, de sorte qu'aucune région ne puisse reprocher de ne pas avoir « son » héroïne – à l'exception, notable, d'Istanbul, qui s'explique autant par la place particulière de cette capitale au cours de cette période historique (sous contrôle des Alliés) que par la nature kémaliste du discours nationaliste, qui met l'accent sur l'Anatolie contre Istanbul. On précisera, toutefois, que la série en question n'est qu'un élément d'un programme discursif plus vaste, qui consacre un nombre d'épisode bien plus conséquent aux héros masculins, lesquels sont l'objet de quinze numéros inscrits dans la série intitulée « l'épopée de Çanakkale » (Çanakkale Destanı), complétée par un jeu portant sensiblement le même nom (Uyanış Çanakkale Destanı), jeu de table avec des cartes de questions.

Une bande-dessinée est, par essence, une œuvre de production mixte, qui associe trois composantes distinctes et complémentaires : le dessin, l'action (le scénario) et la parole écrite. Le discours ainsi véhiculé se construit dans la combinaison de ces trois éléments, qui seront ainsi analysés tour à tour. Dès lors, la question de la véracité historique est écartée, puisque le propos même de cette série est de type « roman national » : il serait donc absurde de reprocher un manque de rigueur scientifique à un produit qui, par définition, ne relève pas de ce registre²⁵. Celui-ci prône d'ailleurs ouvertement ses intentions « éducatives », où l'éducation porterait uniquement sur l'apprentissage d'une histoire événementielle peu ou prou critique.

²⁵ La série en question prétend néanmoins à une certaine scientificité, par l'exaltation de ses sources, qui figurent dans un petit encart, assez peu visible néanmoins, en bas de la page intérieure de la couverture.

De fait, une bande-dessinée historique relève d'une proposition imaginée, faite de projections et de probabilités. Or, l'existence même de ces caractéristiques rend l'analyse de discours d'autant plus intéressante, que la part d'interprétation y est avouée. Si elle ne vise pas à dire ou restaurer une vérité historique, elle permet en revanche de réfléchir sur les projections qui sont faites à l'égard de ce passé – en l'occurrence, les projections de genre à l'égard des figures d'héroïnes de guerre. En ce sens, l'analyse de discours est utile, en ce qu'elle révèle des régimes connotatifs en action.

Pour le dire autrement : si la série de bandes-dessinées présente peu d'intérêt historique, elle est riche d'enseignements concernant la manière dont la société turque actuelle appréhende les questions de genre, face à la figure de l'héroïne de guerre.

Je mènerai une analyse en trois parties. Pour commencer, je m'intéresserai aux costumes dans lesquels ces héroïnes sont illustrées, pour mettre en avant le thème du travestissement temporaire. Dans un deuxième temps, la question du travestissement sera reprise, cette fois pour être mise en lien avec la nature des actions perpétrées par ces femmes, dans leur double traitement scénographique et iconographique. Cette redondance thématique, ou plutôt ce glissement

d'un élément d'analyse vers un autre champ d'interrogation, n'est pas sans produire un sentiment de répétition ; il me semble néanmoins nécessaire pour venir à bout de l'analyse symbolique du travestissement, en soulignant la concordance entre costumes et actions, mais aussi pour signifier l'encadrement génré des actions. Dans un dernier temps, je procéderai à une brève analyse langagière, laquelle vient également s'accrocher aux actions et les compléter, pour mieux les encadrer et les signifier. L'approche est donc largement circulaire, ce qui permettra de souligner l'extrême concordance des éléments entre eux.

COSTUMES, DÉGUISEMENTS, TRAVESTITISSEMENTS : LES STRATÉGIES ILLUSTRATIVES POUR DÉPEINDRE LA « FEMME HÉROS »

Parmi les trois caractéristiques constitutives d'un discours élaboré par un produit de type bande-dessinée, la première consiste en la matière dessinée. L'exercice procède nécessairement d'une mise en scène imaginaire et largement interprétative – puisque les connaissances historiques réelles sont limitées. En effet, on sait mal quels costumes étaient réellement portés, jour après jour, par chacun des personnages susceptibles d'intervenir dans le récit, quand bien même on peut avoir quelques idées sur le type vestimentaire de la période.

Dans le cas précis étudié, la difficulté est d'autant plus forte, que la diversité vestimentaire était de mise : outre les effets des politiques de modernisation par les vêtements (Yumul, 2010 ; Georgeon, 2018), il faut ajouter l'existence de fortes différences ethniques et communautaires, auxquelles s'ajoutent d'inévitables diversités liées aux paramètres sociaux (cadre de vie urbain ou rural, classe sociale, etc.). Bref, sauf à se lancer dans une recherche extrêmement pointue et qui conserverait inévitablement d'importantes lacunes, il est difficile d'espérer une quelconque exactitude historique dans la restitution dessinée qui peut en être faite.

Les mêmes remarques pourraient être reproduites concernant les décors, qu'ils soient matériels (mobiliers, immobiliers, etc.) que naturels (paysages, environnements écologiques, etc.), à propos desquels il ne sera pas fait allusion. Le fait est qu'il faut garder en tête l'objectif principal d'une bande-dessinée, qui est la recherche du 'faire vraisemblable' plutôt que le désir du 'dire exact'. C'est d'ailleurs le propre de toute reconstitution interprétative. De ce fait, le dessin s'avère extrêmement révélateur de la manière dont est imaginé ce vraisemblable. Quels vêtements peuvent bien être imaginés pour mettre en scène la figure de femmes héros de la Guerre d'Indépendance turque ? Et qu'est-ce que ces vêtements disent des caractéristiques de genre ?

La première remarque à cet égard est l'existence d'une tension entre dépeindre une femme soldat et dessiner un soldat femme. Au cours des numéros de la série, l'évolution semble suggérer une acceptation croissante du caractère transgressif du vêtement des héroïnes. Les héroïnes ainsi mises en scène sont de moins en moins féminisées au travers de leur attirail vestimentaire, ce qui signifie que leur accoutrement est de plus en plus masculinisé.

Le crescendo est tout à fait révélateur, qui va de la première héroïne dessinée en une évocation de costume traditionnel féminin de type robe longue et voile, vers la seconde et la troisième dont les costumes demeurent féminins, de type pantalon bouffant (*şalvar*), chemise large, grosse ceinture, mais voile ou coiffe relevant d'un genre atypique, jusqu'aux dernières, qui se travestissent complètement pour pouvoir endosser le vêtement militaire – encore que Gördesli Makbule soit dotée d'un vêtement atypique, proche du militaire sans y appartenir pleinement. Tout se passe comme s'il avait fallu ces étapes préliminaires, ces numéros précédents, construisant une dé-féminisation vestimentaire des héroïnes de guerre, pour rendre acceptable l'inacceptable : le travestissement, soit la production d'un soldat femme, qui n'est pas pour autant un pur soldat (à l'exception notable de Onbaşı Nezahat, dont le propre est de s'être enrôlée dans l'armée)²⁶.

On notera, au demeurant, que la marque principale de la militarisation de ces femmes par l'attirail vestimentaire passe par la substitution de la ceinture traditionnelle féminine – brodée et, pour les plus riches, enrichie de pierreries – par un ceinturon de munition, tantôt doté de balles (Kara Fatma) ou de pochettes avec étui à pistolet ventral (Gördesli Makbule), voire simplement le porte pistolet (Erkek Halime). L'instrument-clé de la représentation de l'héroïne de guerre est le port d'une arme : tout particulièrement, un fusil. Celui-ci est particulièrement mis en exergue dans quatre des six protagonistes, qui l'exhibent fièrement, dès la page de couverture (Kara Fatma, Onbaşı Nezahat, Kılavuz Hatice, Erkek Halime). S'il est absent de la couverture du dernier numéro dédié à Gördesli Makbule, c'est probablement du fait que celle-ci met en scène une surenchère d'armes (3 fusils et 1 canon) qui semblent entourer la figure de l'héroïne, exhibant elle-même le drapeau national (lui-même rappelé au point de fuite de l'image)²⁷. Elle n'est pourtant pas désarmée pour autant, puisque son drapeau est fièrement attaché à une lance – tandis qu'elle est régulièrement illustrée, tout au long de l'épisode, diverses armes au poing. On ne peut s'empêcher de noter, encore une fois, le caractère hésitant du tout premier numéro, qui met en scène en couverture une femme désarmée (Nene Hatun).

²⁶ On se gardera, néanmoins, de surinterpréter le port du pantalon bouffant comme une marque de masculinisation perse, dans la mesure où le costume traditionnel féminin turc-ottoman consiste justement en un port d'un tel pantalon bouffant, associé à un gilet long : c'est plus particulièrement l'absence de ce gilet qui crée la différence. Ce pantalon bouffant traditionnel a l'avantage de se confondre aisément avec le pantalon militaire. En outre, ces figures ne sont pas complètement exceptionnelles en leur genre : d'autres exemples de femmes guerrières travesties se retrouvent dans les Balkans, notamment (Sote Galica, Milunka Savić). Je remercie Lydia Zegham pour m'en avoir informée. En outre, la mythologie turquiste – qui accorde une place spécifique aux femmes – exalte volontiers d'autres figures de femmes guerrières, comme celle de Tomyris (ou Tomris) Hatun, qui est d'ailleurs l'objet d'une autre bande-dessinée pour enfants. Un travail à plus large échelle, prenant appui sur l'ensemble de ces figures guerrières, s'avèrerait utile. Dans une approche plus historique, voir notamment, Balivet, 2015.

²⁷ Le drapeau, élément central de l'iconographie nationaliste, a fait l'objet de diverses études, dont Copeaux et Mauss-Copeaux, 1998.

Un petit aparté mérite d'être ouvert, concernant la représentation des armes à feu aux mains de ces héroïnes, en dehors des couvertures. Pour des héroïnes de guerre, être représentées avec des armes semble quasi s'imposer : pourtant, c'est loin d'être aussi évident. Se pose, en outre, la question du type d'arme et de port. Le fusil baïonnette émerge sans conteste comme l'arme principalement associée aux héroïnes – mais la même constatation pourrait être portée à l'égard des hommes présents alentour : la Guerre d'Indépendance se voit majoritairement associée à ce type d'arme. Pistolets, grenades et canons n'apparaissent que très rarement – dans des épisodes différents chaque fois.²⁸

Pourtant, le plus frappant est la relative faiblesse du nombre d'occurrences où le port d'arme par les héroïnes en question apparaît expressément : sur 7 pages seulement, pour Kılavuz Hatice (pour un épisode qui compte 37 pages) (Turgut, 2023d : 8, 9, 11, 12, 15, 17, 32)²⁹ ; 8 pages sur 32 pour Erkek Halime (laquelle, enrôlée comme soldat, pourrait paraître la figure la plus à même d'être représentée les armes à la main). Si l'on tient compte du fait que chaque page compte, généralement, plusieurs vignettes et qu'il est rare d'avoir plusieurs représentations d'héroïne armée sur la même page, cela amène à un résultat surprenant : ces héroïnes de guerre sont, finalement, peu illustrées les armes à la main !

²⁸ Pour le canon (Turgut, 2023e : 27) : Erkek Halime est chargée du transport d'un canon, qu'on semble voir ensuite en action, entre les mains d'autres acteurs – masculins). Pour la grenade, qui n'apparaît qu'une fois (Turgut, 2023c : 9). Pour le pistolet (Turgut, 2023b : 23-24) : deux occurrences ; (Turgut, 2023f : 9, 13).

²⁹ Au demeurant, cette apparition est systématiquement réduite à une vignette sur l'ensemble de la page.

Toutefois, deux épisodes se distinguent du lot : celui de Kara Fatma, avec 15 pages sur 32 mettant en scène la jeune femme, arme au poing (Turgut, 2023b : 2, 3, 4, 9, 10, 13, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 28, 29), tandis que dans le dernier, dédié à Gördesli Makbule, seulement 10 pages la représentent armée. Toutefois, de façon exceptionnelle, la marque illustrée du port d'arme y est volontiers répétée plusieurs fois sur une même page (Turgut, 2023f : 9, 15 - 4 apparitions ; 16, 17, 18, 19 - 2 apparitions chaque fois ; 25 - 3 apparitions ; 26, 27 - 4 apparitions). C'est d'ailleurs dans cet épisode, qu'apparaît une tierce femme armée, tirant au pistolet à bout portant sur un ennemi pour le tuer – alors qu'il s'apprêtait à la violer (Turgut, 2023f : 13). Pourtant, à bien y regarder, le détail intéressant émerge ailleurs, dans la manière dont ce port d'arme est mis en scène : seuls ces deux épisodes illustrent un port d'arme actif, c'est-à-dire dans une posture mettant en scène leur usage pour tuer.

Dans les autres numéros, l'arme est portée tantôt à l'épaule, tantôt à la main, rangée dans la selle du cheval. La représentation peut éventuellement mettre en scène la jeune fille en train de tirer : sur des cibles non humaines, pour exercice ou par jeu ; plus rarement, sur des cibles humaines non représentées, qui se laissent deviner. Au final, il en ressort que l'arme vient symboliser la militarisation de l'héroïne, sans la montrer réellement dans une action violente – je reviendrai plus en détail sur la question des actions. Comme si une forme de pudeur interdisait de représenter ces héroïnes en train de tirer pour tuer.

De fait, ce type de représentation explicite s'avère d'une extrême rareté, à l'échelle de l'ensemble de la série : confinée aux seuls deux épisodes distingués ci-dessus – et encore, avec réticence pour Kara Fatma, où le caractère explicite du tir pour tuer ne survient qu'une seule et unique fois (Turgut, 2023b : 17). À cet égard, on ne saurait trop souligner la nature profondément divergente du dernier épisode, qui semble avoir été ajouté après coup à la série et répond à une stylistique un peu différente des précédents : la redondance des marques d'agentivité féminine dans l'exercice de la guerre, dans le fait de tirer pour tuer, est impressionnante et toute pudeur semble avoir disparu, au point que l'épisode représente la jeune héroïne tranchant la gorge à un soldat avec son couteau (Turgut, 2023f : 15) !

Quelque chose semble s'être opéré dans ce dernier épisode, soit qu'une affirmation féministe se soit produite, soit que le personnage soit porteur d'une symbolique spéciale, aux yeux de l'auteur de la série.³⁰ Il se peut d'ailleurs que l'évolution n'ait rien à voir avec le sujet (l'héroïne), mais plutôt avec le thème (la guerre) : la violence y prend une place centrale qu'elle n'avait pas.

³⁰ Cette interprétation paraît la plus plausible, étant donné les affinités personnelles de l'auteur avec les milieux nationalistes zeybek, dont a pu témoigner Lydia Zeghmar, spécialiste de ce champ. Je la remercie de m'en avoir informée.

Qu'on ne se trompe pas dans l'analyse de sens : l'armée turque accepte sans difficulté, depuis de nombreuses années, la présence de femmes dans ses rangs. Ce n'est donc pas l'existence même d'un soldat femme qui pose problème, dans le contexte socio-culturel turc actuel, mais bien plutôt le fait de l'ancrer dans un passé, imaginé comme rebelle à une telle configuration. Est en jeu l'affirmation – consciente ou non – d'une rupture entre le temps ottoman et la période républicaine, introduite précisément par la Guerre d'Indépendance, à l'égard des femmes : le temps ottoman serait ainsi celui du rejet intransigeant face à l'exercice militaire par des femmes, tandis que la Guerre d'Indépendance aurait introduit un changement salvateur, ouvrant la voie à l'un des leitmotiv du kémalisme – la « libération » des femmes, par la reconnaissance de leur statut d'égalité par rapport aux hommes.

Toutefois, on ne manquera pas de remarquer la limite du raisonnement, à savoir que l'égalité ainsi prônée ne passe pas tant par une acceptation d'une femme soldat, mais plutôt par celle du soldat femme : autrement dit, par la masculinisation de la femme via la disparition d'une partie de ses attributs visuels féminins. Le héros peut être une héroïne de guerre, sous réserve qu'elle cesse de paraître trop héroïne, préservant ainsi – inconsciemment ? – l'idéal d'une caractérisation masculine du héros.

Or, cette masculinisation demeure systématiquement présentée comme temporaire. En effet, pour toutes ces femmes (à l'exception du personnage de Gördesli Makbule qui meurt au cours du combat et pour laquelle, dès lors, n'existe pas de situation de 'retour à la normale' post-guerre) et quel que soit le degré de travestissement, de dé-féminisation vestimentaire qui leur est imposé, on constate un processus en 3 étapes : situation initiale d'une jeune femme ou jeune fille portant les marques de sa condition genrée – situation exceptionnelle de guerre, qui autorise le port d'un costume transgressif – situation finale post-guerre où la jeune femme réintègre ses attributs (notamment vestimentaires) féminins. La période de guerre est ainsi présentée comme une parenthèse, qui ouvre temporairement et exceptionnellement le droit à un port vestimentaire transgressif, dans le sens où il s'agit de se vêtir selon des codes relevant de l'autre genre, comme pour rendre plus visible et plus acceptable la configuration exceptionnelle.

La situation de guerre est amplement présentée comme productrice d'un contexte d'exceptionnalité, au cours duquel l'inacceptable est toléré, parce qu'il est conçu et perçu comme temporaire, amené à se résorber dès lors que la configuration particulière se termine. Si ces exemples d'héroïnes diffusent un discours, celui-ci est bien qu'une femme peut exceptionnellement endosser la posture du soldat, mais la figure du soldat demeure associée au genre masculin. L'héroïne demeure une femme : sitôt la guerre terminée, elle cesse d'avoir droit à en endosser les marques et retourne à sa condition originelle. Elle se pare de nouveau comme une femme.

Toutefois, le processus n'est pas sans laisser des marques, comme une sorte de vestige de la transition subie, qui se repère dans le non port du voile. Tout d'abord, force est de remarquer qu'il n'est pas toujours évident de connaître la nature du voile attribué à ces personnages en situation initiale : certaines scénarialisations n'incluent pas d'images relatives à cette étape. Elle n'est connue que pour deux des six cas, à savoir Kilavuz Hatice et Erkek Halime : elles sont alors figurées avec ce qui s'apparenterait à un voile traditionnel rural, à savoir un tissu assez lâche qui recouvre les cheveux et retombe sur une partie des épaules. Par la suite, toutes sont dotées d'un couvre-chef qu'on qualifiera d'atypique – à l'exception de Erkek Halime, désormais travestie en soldat – et qui leur est propre à chacune : aucune ne porte le même ! À la fin, le récit se conclut systématiquement sur des scènes figurant une vieille femme, tête nue – à l'exception de Gördesli Makbule, morte au combat. On n'aura aucune peine à reconnaître là un élément central du discours kémaliste, à savoir le dévoilement des femmes, comme marque de modernité et de laïcité.

La trajectoire ainsi tracée n'est pas une trajectoire cyclique, qui ramènerait l'héroïne à son point de départ identique, mais bien plutôt une progression croissante, allant du « traditionnel » au « moderne ». Toutefois, dans le processus en question, il est notable de remarquer un phénomène de détournement de la participation active des femmes : autant tout laisse à penser que le choix de leur couvre-chef « de guerre » est de leur fait (à tout le moins, la scénarisation illustrée invite à une telle perception), autant rien ne laisse présumer d'une telle liberté de choix dans l'action de dévoilement, qui est

ramenée à une action relevant de l'institution centrale (en l'occurrence, l'action prônée par le chef d'État au bénéfice des femmes). Autrement dit, ces héroïnes se retrouvent privées de leur charge d'autonomie dans le choix de leur parure, au bénéfice d'une rentrée dans un ordre moral vestimentaire dicté par une institution incarnée par un homme. Incidemment, la série ramène les femmes à des personnages soumis à un ordre vestimentaire édicté en leur nom.

L'analyse des figurations vestimentaires de ces héroïnes de guerre révèle ainsi une morale profonde : loin de prôner des modèles de rupture dans la manipulation des attributs visibles des genres masculins et féminins, les différents volumes construisent un discours de perpétuation d'un ordre moral dominant fondé sur une distinction nette et sans ambiguïté des deux genres. N'est concédée que l'existence d'une parenthèse légitimisée, auto-productrice de figures de héroïnes de guerre. L'héroïne ne guerre est forcément à durée limitée, sans aspiration à prôner une remise en cause des rapports de genre plus pérenne.

Total ou partiel, le travestissement de ces héroïnes permet de réduire la portée transgressive de ces figures : ce ne sont pas en tant que femmes qu'elles deviennent héros, mais bien en tant qu'individus temporairement masculinisés. À ce titre, elles sont donc légitimes pour entreprendre des actions relevant du genre qu'elles empruntent temporairement – de la même manière que Jeanne d'Arc est volontiers représentée en armure, costume masculin par excellence. Une fiction temporaire est créée, qui permet de sauvegarder les apparences des marques de l'ordre moral dominant.

ON RESPIRE
UN PEU



ACTES, ACTIONS, POSTURES : LA RÉDUCTION DE LA CHARGE TRANSGRESSIVE DE CES HÉROÏNES

Une seconde caractéristique propre au genre de la bande-dessinée est l'écriture scénarisée : dans le cas d'une bande-dessinée historique événementielle, plutôt que d'une mise en intrigue, cette scénarisation procède d'une écriture en crescendo, propre à la révélation du héros. Les étapes en sont balisées : une situation initiale, un événement perturbateur qui permet au héros de se révéler comme tel (tout le monde n'a pas l'étoffe d'un héros) et qui l'entraîne dans une série d'aventures, dont il sort (ou non) victorieux, ce qui démontre sa bravoure, sa persistance, son courage. Évidemment, le vrai héros ne recherche pas la gloire et ses actes de bravoures demeurent relativement secrets : la fin coïncide avec une forme de reconnaissance de ses actions. Les bandes-dessinées qui nous intéressent ici suivent scrupuleusement ce scénario, sans exception. Seulement, les héros en question sont des femmes et l'on peut se demander si, au-delà d'une structure commune, n'apparaissent pas des spécificités de genre, dans le traitement scénographique des héroïnes.

De plus, nos héroïnes ne sont pas n'importe quelles héroïnes, mais de guerre – domaine traditionnellement associé au genre masculin. À cet égard, on peut rapidement rappeler la théorie d'Alain Testart, qui permet d'expliquer au nom de quoi la guerre est communément exclue du genre féminin ceci relèverait d'un interdit universel fait aux femmes de faire volontairement couler le sang. La raison résiderait dans la nécessité d'interdire le cumul des sangs : le sang des femmes ne peut pas se mélanger avec le sang de la guerre, pas plus qu'avec le sang sacré. Les contre-exemples de femmes guerrières (Diane, par exemple, ou Jeanne d'Arc) sont précisément des femmes chez qui le sang ne coule pas (Testart, 2014). La posture même d'héroïne de guerre pose donc problème, dans le fait qu'elle présuppose la transgression d'un interdit apparemment universel. Cette transgression nécessite, dès lors, d'être encadrée et légitimée – sauf à vouloir introduire une remise en cause de cet ordre moral.

Il convient de revenir sur le phénomène de travestissement remarqué précédemment, pour le corrélérer avec le type d'action entreprise. Or, il apparaît immédiatement que les héroïnes les plus masculinisées sont précisément celles qui sont amenées à faire couler le sang : inversement, les autres demeurent cantonnées dans des actions où le sang qui coule est le fruit de l'action d'autrui. Ainsi, Gördesli Makbule porte un

pantalon, une veste et un chapeau haut, les illustrations abondent où elle brandit son arme : elle est figurée au cœur de l'action, le fusil à la main, tirant sur des ennemis (Turgut, 2023f : 9) ³⁰. Inversement, Kara Fatma, qui est pourtant l'héroïne la plus représentée avec un fusil à la main, n'en fait usage avec intention explicite de tuer qu'une seule fois – presque par détour : elle est figurée avant tout comme recruteuse et comme meneuse d'hommes, voire en train de transporter des armes, tandis que les actions armées sont reportées sur ses compagnons d'arme. L'épisode de la libération d'une poignée de jeunes filles séquestrées et violées par des soldats grecs est, à ce titre, exemplaire : elle est bien à la tête de la troupe qui intervient pour « débarrasser » le village de ces « envahisseurs », mais à aucun moment elle n'est figurée en train de tuer un de ces ennemis, alors même qu'une scène représente explicitement une telle action réalisée par un de ses hommes. En revanche, c'est elle qui vient libérer les jeunes filles séquestrées, ce qui donne lieu à une scène où elle est représentée versant des larmes devant le spectacle qui s'offre à elle (Turgut, 2023b : 17-19). Entre les deux, le différentiel semble tenir à leur degré respectif de masculinisation par le travestissement, dès lors également, de leur rapport à l'exercice direct de la violence.

³⁰ Dès lors, on s'explique le fait que la première occurrence d'elle, l'arme à la main, coïncide avec l'accomplissement symbolique de son passage vers la masculinisation. Or, celle-ci survient tardivement : pendant toute une première période, bien qu'admise aux côtés de son époux, « au maquis » ou ce qui s'y apparaît, elle n'accomplit néanmoins aucune action guerrière. Elle semble alors dans un entre-deux : un costume déjà masculinisé, mais privé de l'attribut militaire masculin – l'arme. D'ailleurs, durant cette période de participation passive à l'effort militaire, elle est figurée épisodiquement comme infirmière, ce qui lui vaut, durant ce bref épisode, d'être rétrogradée au rang du féminin, exprimé tant dans son costume que dans son couvre-chef, tant l'activité d'infirmière, c'est-à-dire l'action de venir en aide à son prochain (ce que les théories du genre appelleraient aujourd'hui le *care*) est perçu comme relevant nécessairement du domaine du féminin.

Ainsi, on comprend désormais³¹ que les actes de bravoure de Kilavuz Fatma consistent à duper l'ennemi pour permettre à ses compagnons d'arme de vaincre : elle a conservé par trop des marques vestimentaires féminines (chemise rose, pantalon bouffant des paysannes anatoliennes, etc.) (Turgut, 2023d : *passim*). On notera que la frontière est parfois fine : Onbaşı Nezahat, jeune adolescente au costume assez proche d'un soldat, est représentée à plusieurs reprises en train de tirer au fusil : mais toujours de loin, sans expression explicite du résultat. Elle tire, mais rien n'indique qu'elle tue. Au demeurant, son père s'empresse de lui trouver un autre rôle lui permettant d'être utile, sans contrevéner à son sexe : apporter des munitions, par exemple. Après cela, le fusil n'a plus d'utilité que symbolique – dans l'ordre des représentations : il est porté, exhibé, mais il n'est pas utilisé (Turgut, 2023c : *passim*).

Le cas d'Erkek Halime est plus difficile à résoudre. En effet, elle présente une apparente contradiction par rapport à la logique proposée ci-dessus, à savoir qu'elle est la plus travestie de toutes, puisqu'elle s'est littéralement transformée – physiquement – en garçon, ayant soin d'en porter le costume, mais aussi de gommer les marques visibles de sa féminité – les cheveux longs sont coupés – pour devenir soldat. Or, elle est l'une des moins représentées le fusil à la main : elle n'est montrée en train de tirer (sur des cibles lointaines invisibles) qu'à deux reprises, dans la même page (selon un redoublement des représentations déjà souligné) – jamais en train de tuer. L'essentiel de son action se résume à s'être enrôlée, puis à avoir participé au transport d'un canon jusqu'au front... L'explication serait peut-être liée au fait que son action se conclut

par une blessure de guerre : l'adolescente devenue soldat, se voit de nouveau marquée par l'écoulement de son sang par blessure. Si l'on poursuit l'application du théorème de Testart, ne faudrait-il pas en conclure que cet écoulement en son elle-faux-masculin reviendrait à lui interdire de provoquer un autre écoulement ? À moins de préférer une explication plus vindicative : inconsciemment, elle se retrouverait comme ‘punie’ de son outrecuidante transgression, par la perte de la relative autonomie qui a permis à d'autres de se montrer plus actives. Dans ce cas, il faudrait admettre que, même accomplie aux yeux des Hommes, cette transgression ‘malhonnête’ (car elle ne dit pas son nom, parce qu'elle procède d'une supercherie) ne peut tromper la Nature : tout soldat qu'elle soit, femme elle est et incapable de tuer de ses propres mains elle demeure...

³¹À cet égard, je tiens à souligner l'insistance particulière qui est faite sur la figure de Gördesli Makbule, pour laquelle il est chaque fois rappelé qu'elle est une toute jeune mariée. L'insistance se remarque jusque dans son surnom – *kinali*, celle qui porte le henné (de la jeune mariée), annotation qui rappelle indirectement le sang de la jeune mariée, le sang de la vierge nouvellement épousée. Le refus motivé de son mari, au nom de leur union encore toute fraîche, laisse à supposer qu'il y aurait une transgression encore plus marquée, par cet état personnel de la jeune femme.

Le thème du travestissement permet donc à la série d'exalter des figures héroïnes de guerre, sans remettre en cause les caractéristiques de genre dominantes : pour qu'une héroïne puisse agir en tant que héros et faire couler le sang, il faut au préalable qu'elle revête complètement les attributs de la masculinité, qu'elle devienne quasi-homme, pour préserver les logiques de genre qui y sont attachées. On assiste donc à une perpétuation des caractéristiques genrées des actions de bravoure : les héros (qu'ils soient hommes ou femmes déguisées en hommes) tuent leurs ennemis, tandis que les héroïnes (l n'existe pas de cas d'homme déguisé en femme : les héroïnes sont nécessairement femmes) se satisfont volontiers d'être braves par le fait d'aider les hommes de leur entourage à agir en tant qu'hommes de guerre – à tuer. C'est là d'ailleurs un leitmotiv de leurs interventions, sur lequel je reviendrai.

Tout ceci n'explique pas comment ces femmes sont légitimisées pour une sortie temporaire de leur genre féminin et pour endosser, avec plus ou moins d'importance, des caractéristiques du genre masculin. La dialectique centrale s'ancre dans l'explicitation de la situation initiale et de l'élément perturbateur. Là, se construisent les contours de la figure de l'héroïne de guerre (turque). Cette figure est volontiers marquée par l'expérience du sacrifice personnel : décès du mari ou de parents. L'exemple de Kara Fatma est le plus exemplaire : à la mort de son mari, la veuve – mère d'une petite fille – décide de prendre les armes ; bientôt, au sacrifice de l'époux s'ajoute la souffrance physique de la fille, que la guerre a handicapée. Ici, la mise en sourdine de la nature maternelle de l'héroïne est tout à fait frappante : la présence de sa fille est quasi omise de tout le récit, au point qu'on ne la voit dessinée qu'à de très rares occasions – on en viendrait presque à en oublier l'existence, jusqu'au moment où on évoque la lettre dans laquelle elle annonce fièrement avoir perdu un de ses membres durant un combat (ncidemment, on apprend alors que la jeune fille n'est plus avec sa mère) (Turgut, 2023b : 25).

Pourtant, ce qui frappe le plus est l'omniprésence de figures masculines fortes, qui viennent encadrer la naissance de l'héroïne. Gördesli Makbule évoque son père, qui lui a appris à tirer au fusil et à chasser (Turgut, 2023f : 7, 16) ; au demeurant, elle se bat aux côtés de son mari lequel, bien que réticent, finit par l'accepter dans son groupe de troupes irrégulières... après l'intervention d'un autre homme, chef de la bande en question ! (Turgut, 2023f : 9-10, 17-18) Le même schéma est scrupuleusement reproduit dans le cas de Kara Fatma.

À la mort de son mari, elle se rend auprès de son père et de ses frères, pour continuer le combat (Turgut, 2023b : 5). Onbaşı Nezahat, dont la mère est décédée, suit son père sur les différents fronts sur lesquels il est affecté et c'est à ses côtés qu'elle participe à la guerre (Turgut, 2023c : *passim*). Quant à Erkek Halime, après avoir réussi à tromper tout le monde sur son identité, elle est démasquée par Mustafa Kemal Pacha (le futur Atatürk) lui-même qui, loin de la dénoncer, « valide » son acte et légitime, de ce fait, sa présence parmi les rangs militaires (Turgut, 2023e). Quels que soient le courage, la détermination, la bravoure que ces récits veulent accorder à ces héroïnes, un message persistant de légitimation par les hommes est introduit : ce sont bien les hommes qui autorisent la naissance des héroïnes de guerre. Ce faisant, le test principal qui permet la révélation de l'héroïne est ainsi placé dans la démonstration de sa détermination à participer à l'effort de guerre et aux combats.

Plus que les actes de guerre, ce qui fait une héroïne est

sa capacité à convaincre son environnement masculin à l'accepter dans leur rang. En d'autres termes, ce ne sont pas les actes de bravoure qui rendent ces héroïnes exceptionnelles, mais le simple fait qu'elles choisissent de sortir de leur genre pour s'élever à la condition masculine qui, en tant de guerre, réclame la participation aux combats. De fait, à y regarder de près, l'essentiel des actions qui leur sont ensuite attribuées n'a rien de très héroïque et relèverait volontiers du quotidien de la guerre : transporter des armes, apporter des munitions, se battre contre des ennemis... Il n'y a là rien d'exceptionnel pour un homme en guerre : ce qui rend ces actions exceptionnelles est bien le fait qu'elles soient perpétrées par des femmes, c'est-à-dire par des individus qui n'étaient pas supposées prendre part à ces actions.

L'héroïne n'est jamais qu'un soldat parmi d'autres, qui n'aurait pas bénéficié de plus d'intérêt que cela, si elle n'avait pas été une femme. Ainsi est bien reproduite une inégalité de genre fondamentale entre héros et héroïne de guerre, dans le fait même que les attentes ne sont pas les mêmes dans les deux cas.

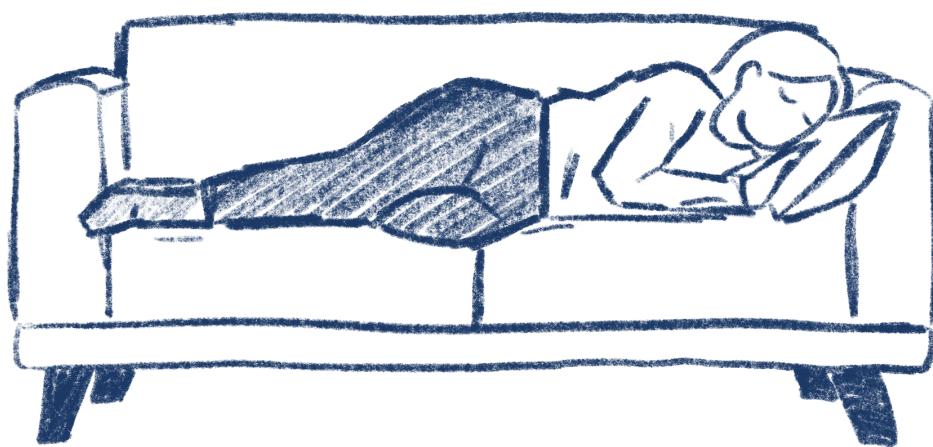
Un problème se pose néanmoins à ce stade : cette restriction dans les champs d'action des héroïnes était-il le fait du scénariste ou des contraintes socio-culturelles historiques ? Pour le dire autrement, il serait aisément de dédouaner l'auteur de ces récits en prétextant que ces limites, ce « plafond de verre » auquel ces héroïnes seraient confrontées, relèverait des contraintes de genre imposées durant la période ottomane. À ce stade des connaissances historiques, il est difficile de répondre avec certitude : le fait est que la société ottomane de fin d'Empire prônait une discrimination genrée ne favorisant pas l'action armée directe par des femmes. Mais pareillement, la société républicaine naissante du début du 20e siècle n'était guère plus clémence : l'effort de revalorisation de la condition féminine sous la période kémaliste souffre de nombreuses limites, la plus importante étant d'avoir cherché à introduire la notion d'égalité hommes-femmes, sans remettre en cause les caractéristiques genrées de la société.

En creux, la série se fait l'écho de cette tension. En effet, la scénarisation reprend systématiquement un schéma dans lequel ces héroïnes sont oubliées de l'Histoire nationale – jusqu'à leur redécouverte et leur reconnaissance tardive. Incidemment, les récits mettent en scène l'existence d'une double violence symbolique auxquelles ces femmes sont confrontées à l'issue de la guerre : d'une part, le retour au respect de l'ordre moral (déjà évoqué à travers les marques vestimentaires, mais aussi dans la manière dont elles sont figurées après la guerre, dans des activités ou cadres proprement féminins) ; d'autre part, l'omission de leur présence dans le panthéon des grandes figures de la guerre. À en croire la série de bandes-dessinées, toutes doivent attendre la fin de leur vie pour se voir remettre des marques symboliques et souvent dérisoires de leur participation à cet épisode historique.

Outre le fait que ces marques sont décidées et délivrées par un concert exclusivement masculin, le plus frappant est probablement que la scénarisation met en scène des femmes, anciennes héroïnes rentrées dans l'ordre, qui n'attendaient ni n'espéraient nullement la moindre reconnaissance. On peut y voir le motif du sacrifice silencieux, largement associé au domaine du féminin – ce que les études du genre interrogent actuellement sous le thème du care. Au fond, tout se passe comme s'il était convenu des femmes qu'elles n'attendent pas de reconnaissance pour leurs sacrifices ou leur action, comme l'une des marques de leur condition féminine.

À ce stade, je pense important d'invoquer le fait que ces impressions sont proprement construites, sans s'interroger à aucun moment sur le ressenti de ces femmes. Le scénariste met littéralement dans leur bouche des mots de sacrifice, de dévouement naturel sans retour, sans se formaliser outre mesure sur les effets induits par ce procédé. Au point qu'il faudrait presque remercier la gent masculine dominante – que ce soient les hommes qui décident de leur octroyer une reconnaissance publique ou privée, ou ces hommes qui mettent en scène ces personnages dans une posture de soumission et de dévouement comme naturalisée par leur condition féminine – d'avoir ce geste de bienveillance à leur égard. Ce qui manque, dans tout ce vaste récit écrit par des multiples mains masculines, c'est la vision même de ces femmes ! L'ensemble de la série, par son procédé comme par sa scénarisation, est le reflet d'un discours masculin sur les femmes de guerre, dans lequel les principales interlocutrices sont finalement absentes. Dès lors, la question de savoir ce qu'on fait dire à ces femmes s'avère d'autant plus cruciale, que le processus relève d'une substitution – quel que soit le sexe des auteurs.

UNE PETITE
PAUSE



PAROLES ET GRANDS DISCOURS : LES DIALOGUES POUR DIRE LES HÉROÏNES

Si ces héroïnes turques encouragent et accompagnent l'action guerrière, plus qu'elles ne la font, on peut alors s'interroger sur le contenu et la virulence de leurs paroles – en tout cas, des mots qu'on leur prête. À cet égard, la série tout entière laisse entendre une forme d'inversion des rapports de violence : aux hommes le privilège de la violence qui est faite, aux femmes, celle qui est dite. Tout au long des pages, épisode après épisode, on les voit exprimer des positions dures, fermes, sans hésitation. Le point d'orgue est, systématiquement, inscrit dans le rapport aux comportements masculins : quand les hommes vacillent, les femmes demeurent fermes dans leur conviction, dans leur foi dans leur combat. Ainsi, pour Onbaşı Nezahat, ce point d'orgue culmine lorsqu'une bande de soldats de son père, pris de panique, commence à fuir le front : elle les rattrape et, après un long discours, les convainc de retourner se battre :

« Avez-vous vraiment l'intention de rentrer chez vous, votre honneur perdu pour avoir ainsi abandonné le front? Regardez, là-bas, mon père le commandant se bat avec une poignée de soldats. Ici, il n'y a que deux avenirs possibles : martyr ou héros!³³ Oncle Davud, grand-frère Ali, Oncle Haşmet! Est-ce que cela vous ressemble, d'abandonner sans défense la patrie? Allez, retournez-y! Vous aussi, tirez avec moi! Si moi, à mon âge, je n'ai pas peur, qu'est-ce qu'il vous arrive? Votre foi est-elle si faible? Vous ne croyez donc pas dans le fait de devenir martyr? Est-ce qu'on va la laisser aux Grecs, notre patrie? »

« Et puis, que vous diront vos mères, vos enfants? » (Turgut, 2023c : 25)

In fine, c'est cette force de conviction infaillible qui élève ces femmes à la posture d'héroïne : parce qu'elles ne faiblissent pas, elles témoignent d'une force égale, voire supérieure à la plupart des hommes qui les entourent ; parce qu'elles ne faiblissent pas, elles rappellent à leurs devoirs les hommes qui les entourent. Ces deux caractéristiques combinées consacrent ces figures comme héroïnes. Or, cette voie vers l'héroïsation est construite dans un rapport inégalitaire de comparaison au masculin : la posture masculine, prise comme point de référence, sert d'élément de comparaison à partir de laquelle penser la nature héroïque féminine. La femme devient héroïne, parce qu'elle se pare des attributs masculins – la force, la bravoure, le refus de la peur – et, en ce sens, cesse d'être femme pour s'élever vers la stature masculine. Au-delà, elle devient également héroïne, parce qu'elle permet aux hommes de recouvrer leurs esprits, c'est-à-dire de les ramener à leur attitude combattante naturelle. Aux hommes les combats, aux femmes les exhortations à combattre. On retrouve la

mise en retrait des femmes de l'action active – organisée et réalisée par elles-mêmes – au profit d'une action directive – orchestrée par les femmes, réalisée par les hommes.

Une graduation dans les formes d'exhortation s'opère néanmoins. D'un côté, figure l'exhortation par la parole, de l'autre, l'exhortation par l'exemple. À première vue, il pourrait paraître choquant d'imaginer ces femmes, immergées dans un univers exclusivement masculin, alpaguer leurs camarades en leur reprochant ouvertement leur faiblesse. En cela, il faut créditer l'auteur d'avoir exprimé, même inconsciemment, une réalité profonde des rapports de genre : dans une société patriarcale, le rôle des femmes, notamment des mères et des épouses (en tant que futures mères) est d'éduquer les hommes de leur entourage à se comporter en tant qu'hommes. Les premières à apprendre aux garçons, qu'un homme doit être fort, courageux etc., sont les mères et les grandes sœurs – selon un schéma bien connu d'intériorisation de la domination et des rapports de genre (Bourdieu, 2014). Dès lors, loin de prendre une posture en rupture avec leur condition féminine, c'est bien au nom d'une condition proprement féminine que ces héroïnes turques sont légitimes à en remontrer aux hommes.

³³ Les deux notions sont complexes à traduire : *şehit* et *gazi* renvoient, en effet, à un lexique militaro-religieux hérité des premiers siècles de l'histoire ottomane, où le premier désigne le combattant pour la foi décédé de mort violente (a priori, sur le champ de bataille ou dans un contexte approchant), tandis que le second est celui qui, dans les mêmes circonstances, a survécu et peut se glorifier d'une participation à cet épisode guerrier. Néanmoins, *gazi* est volontiers associé à l'idée de victoire militaire : à la participation, s'ajoute la notion de réussite (tout particulièrement pour les chefs). En outre, le caractère religieux de la confrontation militaire, à historiciser, a largement perdu de sa prégnance : il ne semble pas pertinent dans ce contexte (tout comme pour *şehit*) ; je crois plus sensé de considérer un glissement du sens religieux vers le registre du national(ste).

Certes, ce schéma se construit théoriquement dans le cadre familial ; or, par sa propension à reprendre les termes de parenté, l'institution militaire recréée virtuellement un cadre familial : au-delà de la présence, inconstante, d'hommes de leur entourage consanguin, ces héroïnes sont virtuellement entourées de « frères », au nom de l'idéal militaire qui prétend produire des liens fraternels entre combattants d'une même unité – et au-delà, d'une même nation.

La nation n'est d'ailleurs jamais loin dans le discours. Elle est régulièrement invoquée comme matrice du sacrifice. Rien de très surprenant : l'institution militaire – notamment dans un contexte national, quel qu'il soit – prône et glorifie allégrement le sacrifice, tout particulièrement celui de sa personne. Dans la culture turco-ottomane, il prend le terme de *şehid* – terme honorifique qui est donné à celui qui est mort au combat et qui a connu une évolution de sens importante : le *şehid* mort pour sa religion est progressivement devenu le *şehid* mort pour sa patrie. Un processus de nationalisation s'est ainsi opéré au cours du 19e – 20e siècle, sans que le sens premier ait été complètement évacué. Au demeurant, il est important de noter que cette mort, considérée comme une belle mort, ne se cantonne pas au moment du combat : il recouvre les divers domaines de la mort violente. Ainsi, Sokollu Mehmed Pacha, grand vizir du 16e siècle mort par assassinat, loin des champs de bataille, est volontiers qualifié de *şehid*. De même, au Musée naval d'Istanbul, les soldats morts des suites du terrible tremblement de terre de 1999, sont pareillement désignés comme *şehid* – hommes comme femmes, à une période où l'armée turque s'était déjà féminisée (Dumas, 2020).

On notera d'ailleurs que le terme connaît une déclinaison au féminin, sous la forme de *şehide*. Toutefois, une étude approfondie de l'évolution des usages de ce terme reste à faire : dans les textes du 17e siècle, le terme est volontiers attribué aux femmes mortes en couche. Dans ce cas, on retrouve la logique de la mort violente (peut-être aussi du sacrifice : mourir en donnant la vie ne relèverait-il pas d'une forme de sacrifice ?).

Le thème du sacrifice est omniprésent, comme contrepartie à l'exaltation de la patrie (*vatan*) qui exige le sacrifice de soi. Rien de surprenant à ce qu'une production inscrite dans le registre mémoriel nationaliste fasse un usage intensif de cette notion, notamment sous sa déclinaison courante de « notre patrie » (*vatanımız*). Loin de distinguer ou de hiérarchiser l'appartenance à la nation (*millet*), l'omniprésence de la notion de « notre patrie » rappelle son caractère collectif : « *vatan* » est, littéralement, une notion en partage, qui transcende les registres du genre. Hommes ou femmes, masculin ou féminin, se fondent en elle et n'ont plus de consistance – dès lors que la patrie est en danger. Encore faut-il insister sur l'importance de ce facteur de mise en danger, qui justifie la levée de la différence et de l'altérité des genres. L'appartenance collective à la patrie n'est donc pas synonyme en soi de disparition de l'altérité entre les genres : celle-ci ne s'opère que lorsque la survie de la nation est en jeu. On retombe sur l'idée de l'ouverture d'un temps hors norme, qui justifie la suspension temporaire de la distribution des caractéristiques de genre.

Pour autant, cette suspension temporaire n'est pas une évidence, mais un combat. Au fond, elle est la première épreuve par laquelle l'héroïne est amenée à se distinguer. En creux, cela signifie à quel point les registres du genre ne sont pas absents du domaine de la guerre : il faut inverser le problème et considérer qu'ils se maintiennent par norme, sauf en cas de sollicitation explicite et après démonstration de preuves venant justifier leur levée – temporaire.

L'ensemble de ces précautions et restrictions souligne assez le caractère minoritaire de cette tolérance : donc, sa nature transgressive – étant entendu que la transgression ne doit pas être conçue comme une rupture ou une incohérence, mais au contraire comme une forme de compromis tolérable, parce qu'il ne remet pas en cause, in fine, la norme. Pour le dire autrement : toute société produit des transgressions normées, comme processus de reconnaissance d'un impératif de souplesse dans l'expression des règles normatives, afin de mieux en assurer la pérennité. Loin de remettre en cause les cadres normatifs dominants, ces transgressions normées favorisent leur reproduction, à la fois en évitant la confrontation et en canalisant leurs champs d'expression. Pour les transgressions qui sont mises en scène dans la série de bandes-dessinées dédiées aux héroïnes de guerre turques, leur champ d'expression est doublement contrôlé par le présupposé de son caractère temporaire, créé par la configuration de guerre, et par l'obligation de sa validation par le groupe dominant – les hommes.

Ce ne sont pas là élucubrations d'interprète : l'idée est répétée incessamment dans les divers numéros de la série. Quelques exemples viendront étayer mon propos. Ainsi, la présence au front de Kara Fatma est immédiatement signalée à son époux, le commandant – preuve de son caractère inopiné – qui, « en colère », abandonne aussitôt son poste pour la rejoindre. Il en émerge un bref dialogue :

Derviș Bey (le commandant, l'époux) : « Seher ! Qu'est-ce que tu fabriques ? D'où ça vient, ça ? Qu'est-ce qu'une femme fiche au front ? Retire-toi immédiatement vers un lieu en sécurité ! Vite ! »

Seher (l'héroïne, l'épouse) : « Derviș Bey ! Cette patrie appartient-elle seulement aux hommes ? Devrais-je tricoter un pull, pendant que mes ennemis foulent aux pieds ma patrie et cherchent à la prendre ? »

Commentaire : « Devant cette réponse, Derviș Bey fut à la fois surpris et fier de son épouse Seher... »

Derviș Bey : « Alors, va tenir la porte ouest ! On a besoin de soldats là-bas. Allez, bon courage !... »

Seher : « À vos ordres, mon commandant ! »

(Turgut, 2023b : 2-3)

Comme le montre cet extrait, la première réaction du mari consiste à renvoyer son épouse à sa condition de femme : sa place est là où n'est pas le danger. La réponse de cette dernière est d'invoquer la défense de la patrie, comme aveugle aux critères de genre. Mais ne nous y trompons pas : l'affirmation dissimule au fond une sollicitation, à laquelle vient répondre la validation du mari, d'autant plus efficace qu'il est en position de commandant. Sans cette acceptation de sa part, la place de Seher parmi les soldats ne pourrait être acceptée – ce dont elle-même semble avoir conscience ! D'ailleurs, le registre de langage change aussitôt : d'abord « femme » (kadın) que le commandant interpelle nominalement, par une familiarité permise par la différence de statut (quand elle, lui répond en exprimant son titre – Derviș Bey), elle devient « soldat » (asker) comme un autre, obéissant à son commandant (baş üstüne komutanım).

Le combat dure plusieurs semaines, avant que le couple retrouve son quotidien : Seher redevient Seher dans la bouche de son mari, Derviș redevient Derviș Bey dans celle de son épouse. Quelques temps plus tard, il est rappelé au front, elle veut le suivre, il refuse : « tu restes là » lui ordonne-t-il. Elle s'incline. On ne saurait mieux mettre en scène la nature temporaire de l'exception qu'elle avait obtenu. Or, le mari meurt peu après – le terme de *şehit* fait son apparition timide. Après un premier temps de désespoir (Seher est montrée en pleurs), elle se reprend et décide d'agir : elle se rend auprès de « son père, qui l'aime et dont les décisions sont écoutées » (sözü geçen), auprès duquel elle sollicite l'autorisation de prendre de nouveau part au combat. Celui-ci répond la comprendre : « Il ne peut y avoir de (considération) d'homme ou de femme dans la défense

de la patrie, ma fille ! » clame-t-il, ajoutant « je sais que l'amour de la patrie se trouve chez peu d'hommes » (Turgut, 2023b : 5).

Baïonnette au poing, Seher se rend auprès du commandant local : un premier soldat, qui ne comprend pas la présence de cette femme au combat, entraîne la réponse : « la patrie a besoin de soldats ». De nouveau, on assiste à ce décalage de vocabulaire, par l'usage d'un terme « neutre » – en turc –, un soldat peut aussi bien être une soldat(e) : le commandant valide la demande de Seher (Turgut, 2023b : 6).

Dans l'ensemble de ce processus, on constate que Seher recherche de nouveau la validation de deux hommes : le chef de famille – son père, homme d'influence – et le commandant local. La dualité de la validation est intéressante, car elle souligne à quel point l'obtention de l'aval passe par une double autorité, familiale et militaire. Précédemment, cette double autorité était incarnée par la figure bicéphale de son époux (Derviș Bey). Loin d'être une prérogative, la transgression temporaire nécessite l'accord des autorités masculines, aussi bien celle dont la femme dépend au sein de la famille (lignagère), que celle de l'institution dans laquelle elle entend s'inscrire (famille virtuelle – militaire).

On retrouve ce schéma avec un impressionnant systématisme dans tous les numéros de la série : soit la double autorité est portée par un même homme (par exemple, le père de Nezahat est lui-même commandant) (Turgut, 2023c), soit par deux individus distincts (par exemple, le mari et le commandant de la troupe du mari de Makbule) (Turgut, 2023f).

Un cas de figure précis s'élève en la personne de Erkek Halime : bien qu'elle obtienne l'autorisation de son père, son entrée dans les rangs de l'armée pose problème, puisqu'elle procède d'une transgression illégitime en se travestissant lors de son recrutement. Il n'y a donc pas eu validation, en amont, par l'institution militaire. Pourtant, un épisode survient pour résorber la transgression : la jeune fille croise un jour, sur son chemin, Atatürk lui-même qui, loin d'être aveugle devant son travestissement, la démasque : en toute connaissance de cause, au lieu de la dénoncer, il choisit de garder le silence et la laisser poursuivre son activité au sein de l'armée (Turgut, 2023e). La transgression illégitime se voit ainsi validée par son chef suprême – ou celui qui est amené à le devenir. Au demeurant, est insufflée discrètement l'idée d'un (futur) chef suprême, celui qui va devenir le héros principal de l'épopée nationale, doté de pouvoirs de vision supérieurs à son entourage, puisque lui seul a été capable de repérer la supercherie... Le rôle direct d'Atatürk dans la validation

de la participation des femmes à la guerre est, d'ailleurs, un trait constant de la série, qui égrène les exemples du genre : il est à la tête de la commission qui accorde une médaille d'honneur à Onbaşı Nezahat (Turgut, 2023c : 4) ; Kara Fatma se porte à sa rencontre et, après avoir écouté son récit, il lui transmet des ordres (militaires) précis (Turgut, 2023b : 11-12) ; etc. Il est vrai que ce thème participe pleinement d'un discours kényaliste traditionnel, qui fait d'Atatürk un homme profondément moderne, justement par sa politique constante en faveur de l'égalité entre hommes et femmes.

Si la défense de la nation ouvre un temps exceptionnel qui permet la suspension temporaire de certaines règles de répartition des rôles entre les hommes et les femmes, cette transgression suppose le respect d'un processus de validation entièrement placé sous le contrôle et l'autorité des hommes. En creux, le discours amène à penser que ce qui fait de ces femmes des héroïnes réside précisément dans le simple fait d'avoir réclamer leur 'sortie' temporaire des normes de leur sexe pour tenir momentanément le rôle traditionnellement dévolu aux hommes – avant de, sagement, retourner à leur place 'naturelle' de femmes.

L'héroïne n'est pas l'égale d'un héros : elle ne se distingue pas par des actes de bravoure exceptionnels ou par des pouvoirs surhumains – comme celui d'Atatürk, capable de voir l'invisible – mais par un changement de catégorie considéré, en soi, comme suffisant pour en faire une sur-femme. En d'autres termes, la série construit et pérennise intégralement les rapports de genre et les logiques de normes sexuées binaires entre hommes et femmes.

Dès lors, il faut prendre avec beaucoup de pondération le discours nationaliste égrené par la série, selon lequel les femmes turques seraient un genre à part. Alors que Hasan se justifie auprès de son commandant de la présence de son épouse à ses côtés (« je sais que ce n'est pas la coutume, mais je n'ai pas pu la contrôler, notre femme »), celui-ci rétorque : « cela sied bien à une femme héros turque ! »³⁴. À l'issue de l'épisode, après une victoire éclatante menée par la jeune fille, le commandant français prisonnier est amené devant l'officier turc – Hatice elle-même – et se montre incapable de contrôler sa surprise. Le soldat turc qui le surveille l'interpelle alors : « Nos paysans, comme nos femmes, lorsqu'il est question de la patrie, sont chacun un soldat héros, commandant ! Vous, vous ne pouvez pas comprendre ça, mais pour nous, il n'y a rien de surprenant à cela ! Ce peuple est sa propre armée. Sans même connaître à qui vous allez avoir à faire, vous vous lancez à la conquête, hein, eh bien c'est cela qui nous surprend, nous ! » (Tugut, 2023d : 31).

Les femmes turques seraient donc exceptionnelles et incompréhensibles à tout autre qu'un Turc ? Elles seraient, en quelque sorte, d'une autre stature que les femmes 'normales'... Pourtant, à qui sont-elles comparées ? « Nos paysans » ou « nos villageois »... (selon la sensibilité de l'interlocuteur et/ou du traducteur). D'ailleurs, quand Hatice se voit nommée à la tête d'une petite troupe par son supérieur Derviș Aga, non sans avoir auparavant prouvé sa valeur et son intelligence, il ne s'agit pas d'une troupe de soldats formés, mais de paysans (ou villageois) enrôlés par ses propres soins (« Je te confie le commandement des soldats paysans / villageois que tu as réunis »)

(Tugut, 2023d : 16). Au fond, cette générosité n'en est pas une : ayant fait la preuve de ses capacités, elle n'est pas faite gradée (c'est-à-dire militaire, avec équivalence de statut à l'égard de ses comparses), mais gardée hors du champ du militaire. Elle est faite autre chose. De même, dans la déclaration antérieure, la belle intention dissimule un exercice de dépréciation : elle, commandante pouvant prétendre au même statut que son homologue français, n'est pas mise en comparaison avec d'autres militaires gradés de son niveau, mais aux paysans auto-proclamés soldats et auto-proclamés commandants. Au fond, le propos en question reproduit une altérité profonde, une frontière infranchissable : quels que soient les actes de bravoure et la réussite militaire d'une femme, toute héroïne qu'elle soit, elle n'est pas l'égale de ses homologues militaires hommes, parce qu'elle est une femme. Par essence, son sexe l'exclut de la comparaison.

³⁴ Dans la première déclaration – adetten degil bilirim ama zapt edemedim bizim hatunu, on notera l'usage du terme de zapt etmek, qui renvoie à la notion de capturer, confisquer, prendre le contrôle de quelque chose ou quelqu'un par la force (Turgut, 2023d : 7).

CONCLUSION

La proposition d'écrire l'histoire d'héroïnes de guerre, fusse dans le cadre de la diffusion du roman national turc, paraît alléchante. Elle a le bénéfice de contribuer, même à faible niveau, à une remise en cause de l'invisibilisation des femmes dans l'histoire. L'outil utilisé – le roman en bandes-dessinées – permet en sus de sensibiliser un public jeune. L'argument central invoqué pour justifier cette participation féminine à la guerre est inscrit dans l'exceptionnalité ethnique : ces femmes sont exceptionnelles, parce qu'elles sont Turques. On se rappelle que le discours kémaliste a longtemps exalté l'exception turque à l'égard de son traitement de la condition féminine, en arguant du fait que la culture turque originelle – antique, antérieure à l'islam et même à toute civilisation (le mythe de la nation première turque, matrice de toute civilisation, mais aussi de toute langue) – était originellement égalitaire : les femmes turques étaient l'égales des hommes ; la renaissance kémaliste consisterait en une redécouverte et une réactivation de cette qualité intrinsèque turque (Copeaux, 1997).

L'objet de cet article n'était pas de vérifier le discours mémoriel prôné par cette série au regard des connaissances historiques – une sorte de fact checking qui n'aurait que peu d'intérêt, puisque la conclusion pourrait s'écrire d'avance : ce n'est pas de l'histoire, mais de l'écriture mémorielle, c'est-à-dire une lecture de l'histoire selon des présupposés idéologiques (nationalistes en l'occurrence), ce dont la série ne se cache nullement. En revanche, au-delà de la véracité historique, la manière de mettre en scène des héroïnes de guerre interroge : qu'est-ce qui fait d'une femme, une héroïne de guerre ? Le questionnement repose sur une analyse du traitement des logiques de genre, afin d'analyser comment les personnages mobilisent les rapports de genre pour expliciter la fabrique de ces héroïnes de guerre.

La conclusion est sans appel : loin de remettre en cause les logiques traditionnelles des relations genrées, l'exaltation de ces héroïnes participe en fait d'une reproduction tacite de la valence différentielle des sexes – pour reprendre l'expression de Françoise Héritier (1996 : 24-27). À aucun moment, ces femmes ne sont dépeintes ou dites dans des postures ou agissant dans des cadres remettant en cause les logiques de domination masculine. La série insiste sur l'idée que pour devenir héroïne, il faut la validation des autorités masculines ; en outre, la posture n'est rendue possible que temporairement, par l'ouverture d'un temps d'exception produit par la guerre et qui autorise, non pas une sortie du genre (féminin), mais une élévation temporaire et limitée de certaines femmes vers le modèle masculin.

Pourtant, jamais elles ne sont autorisées à devenir l'égale des hommes : cette élévation se fait par le bas de l'échelle des masculinités. Il n'y a pas deux registres en miroir – la hiérarchie des masculinités faisant face à celle des fémininités –, mais bien une échelle inscrite dans la verticalité, où le maillon supérieur du féminin peut rejoindre (non sans respecter de nombreuses obligations rendant cette transgression licite) le maillon inférieur du masculin.

Le plus frappant tient dans la lecture absolument binaire des relations de genre : il y a bien deux sexes, qui construisent deux genres, inscrits dans une linéarité hiérarchique où la femme ne cesse d'être femme, quand bien même elle s'emparerait de certaines caractéristiques masculines – car, fondamentalement, elle reste femme. Il n'y a ni sortie du genre possible, ni pluralité intelligible des genres. Dès lors, nécessairement, kahraman / héros prend une consistance tout à fait différente selon qu'il n'est pas qualifié – par défaut, il est donc homme – ou qu'il est féminisé : la caractéristique fondamentale de l'héroïne de guerre turque, telle qu'elle est dépeinte dans cette série, consiste à ne pas se comporter comme une femme et agir comme un homme quelconque, plutôt que comme un héros parmi les hommes. L'héroïne n'est résolument pas l'égale d'un héros, dont elle ne partage aucune des caractéristiques : elle est juste temporairement un soldat (asker) comme les autres.

Cette base établie, d'autres pistes d'analyse s'ouvrent au chercheur et viendraient compléter ce panorama d'analyse. En effet, un élément intéressant vient s'agréger au traitement qui est donné de ces figures d'héroïnes turques de guerre : l'omniprésence du lexique de l'honneur, dont est parée la nation (vatan). Il faudrait examiner comment le décalage de cette notion du champ des rapports de genre vers celui de la nation participe de la légitimation du discours national et de la participation des femmes à l'effort de guerre.

Chapitre 4

La représentation de la mère dans la BD



LE POUVOIR N'EST PAS LA SEULE CHOSE QUI EXISTE : LE RÔLE DE LA MÈRE DANS *ORFANI*

Gerardo IANDOLI, CAER, Aix-Marseille Université, France.

Orfani [Orphelins] est une bande dessinée publiée par Sergio Bonelli Editore. Elle a été créée par Roberto Recchioni (scénario) et Emiliano Mammucari (dessins), mais pendant sa publication plusieurs scénaristes et dessinateurs ont participé à sa réalisation. À ce jour, *Orfani* se compose de 54 volumes, sortis mensuellement d'octobre 2013 jusqu'à juin 2018. Comme une série télévisée, elle est divisée en plusieurs saisons : *Orfani* (12 volumes), *Ringo* (12 volumes), *Nuovo Mondo* (12 volumes), *Juric* (3 volumes), *Terra* (3 volumes), *Sam* (12 volumes), auxquelles il faut ajouter le volume spécial de *Terra*, *A proposito del futuro* [À propos du futur].

Il s'agit d'une bande dessinée de science-fiction : dans la première saison, la planète Terre a subi une catastrophe qui a tué un sixième de la population terrestre et rendu invivable presque la moitié du territoire de la planète (Recchioni, Mammucari, 2013 : 13). La vie sur la Terre, malgré les survivants, est en grave danger. Pour cette raison, l'humanité commence à développer des super soldats (Recchioni, Bignamini, 2013 : 13-14), afin de combattre la menace alien qui semble être à l'origine du désastre : le récit se focalise sur l'histoire de cinq jeunes militaires, les « orphelins », puisqu'ils ont perdu leurs parents à cause de l'événement qui a bouleversé le monde (Recchioni, Mammucari, 2013 : 53).

Une armée technologiquement très avancée est envoyée sur la planète des aliens, très similaire à la Terre, pour la coloniser. Toutefois, on découvre que le gouvernement qui essaie de sauver la Terre est lui-même à l'origine du désastre : la catastrophe a été provoquée par une expérimentation scientifique, nécessaire au développement du moteur des vaisseaux spatiaux utilisés pour envoyer l'armée sur le nouveau monde (Recchioni et alii, avril 2014 : 63-64). Afin de cacher cette erreur, a été inventée l'histoire de l'attaque extraterrestre (vi : 66-68) : la guerre que l'armée terrestre est en train de mener n'est rien d'autre qu'une illusion, provoquée par une drogue hallucinogène (vi : 69) cachée dans un faux vaccin contre les radiations de la planète extraterrestre (Recchioni, Mammucari, 2013 : 60). Une fois découverte la tromperie du gouvernement, les orphelins se divisent entre ceux qui restent fidèles au pouvoir, pour ne pas faire tomber la Terre dans le chaos, et ceux qui vont révéler au monde ce qu'il s'est passé (Recchioni, Gianfelice, 2014 : 49-65).

À la fin de la première saison, Ringo, celui qui a découvert en premier le complot, sera le seul orphelin à rester en vie et celui qui donnera naissance à la rébellion (Recchioni, Mammucari, sept. 2014 : 98). On peut considérer les saisons successives comme le récit de la lutte entre le gouvernement, représenté par Jsana Juric, la sociologue spécialisée en contrôle des masses, qui a projeté l'histoire de l'attaque alien et qui a géré le programme de développement des supersoldats, et les rebelles, représentés par Ringo et ses proches.

À partir du titre de la bande dessinée, il est très facile de comprendre que la thématique de la parentalité et du rapport entre générations est au centre de cette histoire. Pour approfondir cet aspect, cet article se focalisera sur trois personnages qui jouent un rôle de mère : Rosa, Jsana Juric et Sam. En effet, dans la saison *Nuovo Mondo* [Nouveau Monde] les deux premières sont enceintes : la première est la cheffe des rebelles, alors que la deuxième est le président³⁵ de la colonie humaine sur le nouveau monde. On essayera de montrer que la première représente deux versions différentes de la force de la mère : la première version est une force déchainée, alors que la deuxième est celle du contrôle et de la discipline. Dans *Sam*, la dernière saison d'Orfani, la protagoniste est un personnage cyborg, une sorte de cadavre transformé en robot : elle prendra soin des fils de Rosa et Juric, après leur décès. Comme on le verra, Sam joue le rôle de la mère monstrueuse qui, toutefois, se révélera être la plus apte à s'occuper des deux enfants.

³⁵ La bande dessinée utilise la forme masculine pour le rôle de Jsana Juric.

ROSA : LA MÈRE-MACHINE



Le personnage de Rosa apparaît pour la première fois dans la deuxième saison, *Ringo*. Elle fait partie des rebelles qui luttent contre le pouvoir de Jsana Juric, désormais devenue la présidente du gouvernement mondial qui gère la crise commencée après la catastrophe (Recchioni, Mammucari, oct. 2014 : 6). Rosa tombe enceinte suite à la relation amoureuse triangulaire qu'elle a établi avec ses deux compagnons, Seba et Nué. Elle découvre sa nouvelle condition quand son groupe est capturé par un village de cannibales (Uzzeo, Cremona, 2015 : 56-57) : il s'agit d'une ancienne communauté de végétariens qui, après la catastrophe et la perte de fertilité des terrains qui en résulte, décide de se nourrir des corps des êtres humains, tous considérés comme des coupables (vi : 81-85). Dans ce contexte, Rosa est appelée la « nouvelle mère » (bidem : 56) ou la « reine » (vi : 55), puisqu'elle est vue comme un symbole d'espérance, dans une période apocalyptique : elle est la première femme enceinte rentrée dans le village après la catastrophe survenue vingt ans plus tôt.

Dans la saison *Nuovo Mondo*, Rosa arrive sur la planète où l'humanité a installé sa première colonie extraterrestre, grâce à un vaisseau spatial pirate (Recchioni et alii, oct. 2015 : 25). L'équipage de ce dernier est considéré comme un groupe de clandestins, puisque personne ne peut s'installer dans la colonie du nouveau monde sans l'autorisation du gouvernement global géré par Jsana Juric. Rosa et les autres rebelles doivent donc se cacher pour échapper aux robots de la colonie qui essaient de les capturer (Recchioni et alii, nov. 2015 : 22). C'est pourquoi Rosa est obligée d'accoucher dans la forêt extraterrestre.

L'épisode de l'accouchement est raconté dans le sixième album de la saison, il occupe donc une place centrale dans le récit et représente un tournant fondamental de la saison. Il est raconté à travers deux lignes narratives qui s'alterneront. Dans la première, le lecteur observe ce qui se passe à l'extérieur : Rosa tombe dans un état psychologique paranoïaque et commence à lutter contre ses compagnons qui essaient de l'aider à donner naissance à son fils (Recchioni et alii, mars 2016 : 34). Ce comportement peut être considéré comme un présage, parce qu'à la fin de l'album on découvre que parmi les rebelles il y a un traître (vi : 87). Avec la deuxième ligne narrative, on observe le monde intérieur de Rosa, laquelle commence à avoir des visions : d'un point de vue graphique, ces scènes sont dessinées par plusieurs auteurs, qui utilisent un style très différent de celui de la série et caractérisé par la présence de trois couleurs seulement, le blanc, le noir et le rouge. Dans ces rêveries, Rosa doit lutter contre la douleur de l'accouchement : elle rencontre ses anciens compagnons, désormais décédés, qui l'invitent à se

laisser aller pour les rejoindre dans la sérénité de la mort (vi : 18-25). Toutefois, elle décide de lutter et de faire naître son fils, malgré le monde très difficile qui l'attend au-dehors. En adoptant une perspective freudienne, on peut dire que ces visions sont la représentation de la lutte entre la pulsion de mort et la pulsion de vie, c'est-à-dire entre la force qui pousse l'organisme à retourner à la paix de l'état inorganique, et la force contraire qui incite à résister, à continuer sur le chemin de l'existence (Freud, 2010 : 105). Tout cela est confirmé par la forte présence du rouge dans les planches de ces rêveries : la couleur du sang, qui peut à la fois être symbole de la vie qui coule dans nos veines ou symbole de crime.

Si dans la plupart de ces visions, Rosa s'oppose à ses anciens compagnons, dans l'une d'entre elles elle parle avec son fils. Dans cette scène, on observe un renversement des rôles de la mère et du fils. Au début, Rosa promet à son bébé qu'elle prendra soin de lui. En revanche, l'enfant lui répond que c'est tout le contraire : c'est le fils qui donnera à sa mère la force de combattre (Recchioni et alii, mars 2016 : 44-47). Dans la partie finale de cette vision, Rosa fait une autre promesse à son fils, en lui disant qu'elle restera toujours à ses côtés. Encore une fois, l'enfant contredit sa mère, en lui disant qu'elle devra apprendre à lutter sans lui, car ils ne pourront pas toujours être ensemble (vi : 48-49).

Cet échange entre la mère et le fils est une scène fondamentale pour comprendre le véritable rôle de Rosa dans la structure de la bande dessinée : pour cette raison, il est nécessaire de l'analyser de façon précise. Comme l'a montré le psychanalyste Massimo Recalcati, chaque mère trouve sur le visage de son fils la possibilité de regarder le monde d'un autre point de vue : le nouveau-né est aussi une fenêtre ouverte sur un nouveau-monde (Recalcati, 2015 : 32).

Dans *Orfani*, cet aspect prend une valeur littérale : l'enfant de Rosa est effectivement un être humain qui naît sur un nouveau monde, même si la colonie humaine extraterrestre a été fondée sur des règles qui reproposent la structure de pouvoir de l'ancien monde. En effet, comme Daniele Comberiati l'a montré, *Orfani* peut être considérée comme une représentation de « l'obsession d'une “invasion” des immigrés » (Comberiati, 2019 : 56) qui s'est répandue en Italie pendant les années 2000. Pour cette raison, on peut reconnaître dans la façon de gérer les arrivées sur le nouveau monde, une version extrémisée de ce qui s'est passé pendant les dernières années en Europe, laquelle a militarisé ses frontières en adoptant un système rigide de contrôle de l'immigration, surtout de celle en provenance d'Afrique et d'Asie³⁶. Face à cette volonté d'expulsion de celui qui n'appartient pas à la communauté, Rosa, la « nouvelle mère », incarne le désir de rébellion et, donc, de fonder une nouvelle société, un véritable « nouveau monde ».

Après l'accouchement, à cause de la trahison mentionnée plus haut, le gouvernement de la colonie kidnappe le bébé et emprisonne Rosa et ses compagnons. Rosa montrera sa force et deviendra la cheffe de la rébellion. Dans une scène, Rosa regarde dans un miroir son corps totalement nu : ce dernier a totalement changé, il est couvert de cicatrices parmi lesquelles se distingue celle de césarienne (Recchioni et alii, mai 2016 : 74). Rosa n'est plus l'adolescente de *Ringo*, mais une nouvelle femme pour un Nouveau Monde. Le signe de la douleur de sa maternité fait partie des signes qui ont fait d'elle une guerrière.

³⁶ Pour approfondir cet argument, on renvoie à (Mellino, 2019 : 71).

En regardant son nouveau corps, Rosa se définit comme une « donna danneggiata » (vi : 75), une femme accidentée. Il est très intéressant de noter que Rosa utilise le mot « danneggiata », qui en italien se réfère aux machines. En effet, Rosa agit comme une machine de guerre : elle a un but, récupérer son fils, et fait ce qu'il faut pour l'atteindre. Tout cela devient évident dans un dialogue avec sa conscience, représentée sous la forme de Ringo, l'homme que Rosa considère comme son père. Ici, le lecteur comprend que le but principal de Rosa est la vengeance (Recchioni et alii, août 2016 : 24-27) : la rébellion et même la volonté de récupérer son fils ne sont que des excuses pour poursuivre ses objectifs.

Alors, la cicatrice de l'accouchement n'est pas la porte vers une nouvelle vie et donc un nouveau monde, mais le signe de quelque chose qui manque. Rosa n'est pas projetée vers le possible qui peut être réalisé, mais vers le passé qui l'a blessée. Elle n'agit pas comme quelqu'un qui veut sauver une vie, mais comme celui qui veut récupérer un objet volé. Tout cela permet de comprendre la partie finale de l'échange entre Rosa et son fils pas encore né : pour revenir aux études de Recalcati, les mots du bébé représentent le fait que chaque mère doit apprendre à renoncer à son propre fils, puisque si ce lien devient exclusif, il risque d'étouffer la mère et le bébé (Recalcati, 2015 : 123-124). L'enfant de Rosa invite sa mère à regarder au-delà de lui.

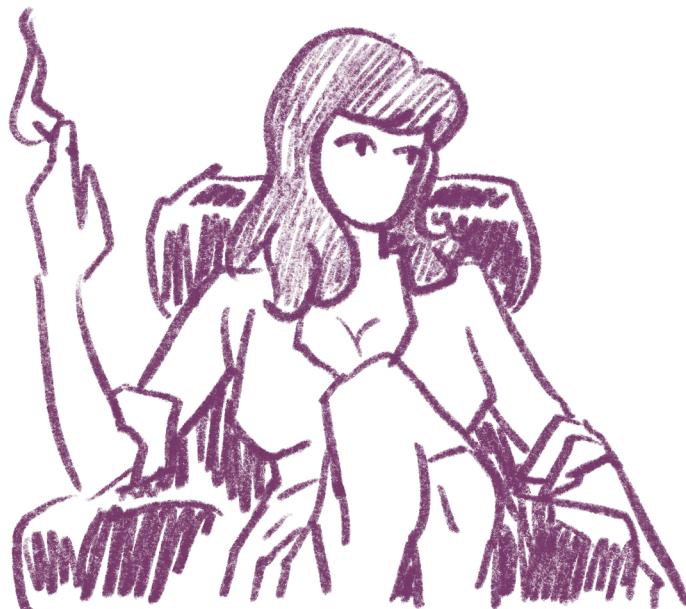
Les derniers mots du bébé anticipent ce qui sera l'erreur fatale de Rosa : elle devient un personnage aveugle qui agit uniquement pour réaliser sa vengeance, comme une machine programmée pour accomplir une seule tâche. En effet, dans le dernier album de la saison, Rosa en arrive à exécuter cinq hommes de la colonie en direct lors d'une émission télévisée parce que Jsana Juric n'a pas répondu à la proposition des rebelles : mettre fin à toute action hostile, pour leur permettre de fonder une ville sur le nouveau monde et vivre en paix (Recchioni et alii, sept. 2016 : 36). Pour souligner encore une fois la nature désormais aveugle de Rosa, les mots de l'amant de Rosa sont très éclairants : il affirme ne pas être une « machine », avoir une conscience et donc ne pas parvenir à partager son plan (vi : 53).

Albert Camus a écrit que l'homme révolté est celui qui reconnaît dans sa propre douleur la possibilité d'une bataille collective (Camus, 2018 : 38). Au contraire, Rosa transforme la souffrance de son groupe en arme pour assouvir ses propres intérêts, même s'il s'agit d'une mission noble comme celle de sauver son propre fils. Ce n'est pas un hasard si la saison *Nuovo Mondo* se conclue avec un album intitulé *Il terrore* [La terreur] : Rosa agit comme une terroriste, en considérant sa vision du monde comme la seule digne d'intérêt. Rosa est l'image de la mère qui est prête à tout faire pour son fils. Toutefois, elle le fait en oubliant que dans la vie il y a d'autres types de liens. À ce propos, il est intéressant d'analyser la signification que Rosa attribue au mot «orphelin» : elle nomme les rebelles par ce terme pour signifier le fait qu'ils ont perdu tous leurs liens affectifs à cause de Jsana Juric (Recchioni et alii, sept. 2016 : 70). Dans une certaine mesure, Rosa est cohérente avec cette perte : Jsana Juric a tué ses amants, ainsi que l'homme qu'elle considérait comme son père, et a enlevé son fils ; pour ces raisons, elle réagit par un déchaînement de violence extrême.

Rosa sera tuée juste après l'exécution par son ami Vincenzo (vi : 90). Il s'agit d'une vengeance : Rosa avait tué sa femme à cause d'une crise de rage pendant l'accouchement. Rosa meurt selon la même logique qu'elle a contribué à diffuser en tant que cheffe des rebelles : le sang appelle toujours plus de sang.

JSANA JURIC : LA MÈRE-PROGRAMMATRICE

³⁷ Sur les pouvoirs de la séduction, on renvoie à (Baudrillard, 1988 : 140).



Comme nous l'avons vu plus haut, Jsana Juric est une sociologue spécialisée dans le contrôle des masses, elle a conçu l'histoire de l'attaque extraterrestre pour dissimuler l'expérience désastreuse qui a provoqué une sorte d'apocalypse. Dans la première saison, son but est d'élever une génération de supersoldats, choisis parmi les orphelins de la catastrophe. Après la rébellion de Ringo, un de ses orphelins, elle arrive à se faire nommer président planétaire, afin de lutter contre la menace « terroriste ». Juric est un personnage séducteur, parce qu'elle n'agit jamais de façon directe mais en exploitant les compétences et la puissance des autres.³⁷ Son pouvoir est aussi représenté par sa physionomie de femme fatale, avec de longs cheveux rouges, une poitrine généreuse et un corps mince et harmonieux. Toutefois, elle a aussi des traits masculins : son visage est anguleux et son œil gauche est couvert par un bandage qui rappelle le cache-œil d'un pirate.

Elle est manipulatrice même dans son rôle de mère. Dans la saison Juric, où on raconte la biographie de ce personnage avant la catastrophe, Juric adopte une fille, Efia. Cette dernière a tué un homme qui, quelques années plus tôt, avait enlevé et violé Juric (Barbato et alii, nov. 2016 : 71-78). Juric est étonnée par la force de volonté de cette fillette de douze ans : elle a éliminé son bourreau parce qu'il l'avait obligée à avorter (Barbato, Casalanguida, déc. 2016 : 41-42). Juric construit sa stratégie de manipulation à partir du traumatisme de la perte d'un lien parental, tout comme dans la première saison, où elle décide de former une armée d'orphelins (Recchioni, Mammucari, oct. 2015 : 24-25). Dans le manque affectif, Juric fait monter la colère de ces jeunes.

Juric fait infiltrer sa fille dans une cellule de terroriste, une fois qu'elle est devenue adolescente (Barbato, Casalanguida, déc. 2016 : 53). La mère exploite la force et la rage de sa fille pour nourrir le désordre, afin de donner naissance au besoin d'ordre dans la population (vi : 54-56). Juric utilise toujours la même stratégie : au début, elle identifie ou crée un manque chez les personnes, puis elle construit un ennemi qui devrait être la cause de ce manque. Le désir de se venger devient alors le moteur qui pousse ces personnes à agir, toujours de façon très énergique et déterminée. Les actions de Juric sont une représentation de la stratégie de la tension : le pouvoir en place permet et parfois nourrit le terrorisme, pour se montrer nécessaire aux yeux des gens, effrayés par le spectacle sanglant des ennemis de l'ordre.³⁸

Toutefois, Efia, à un certain moment, devient ingouvernable, puisqu'elle n'accepte plus d'aider sa mère à maintenir au pouvoir des hommes corrompus (Barbato, Casalanguida, déc. 2016 : 62-64) : pour cette raison, Juric est prête à la sacrifier, pendant une attaque terroriste qu'elle n'avait pas programmée (vi : 87).

Dans la saison *Sam*, Juric se confronte à ce souvenir : pendant un « voyage » dans son esprit, Juric rencontre sa fille qui l'accuse de l'avoir laissée mourir (Monteleone et alii, fév. 2018 : 60). Face à ces mots, Juric répond qu'elle ne pouvait pas être uniquement sa mère, puisqu'elle devait devenir la mère de tout le monde (vi : 64). D'ailleurs, selon Juric, la conquête du pouvoir est la seule chose qui « existe » (vi : 62) : pour cette raison, même l'amour n'est rien d'autre qu'un des outils pour l'obtenir. Il faut lire la réponse de Juric de manière littéraire : en effet, comme Combierati l'a montré, l'intégralité de l'intrigue d'*Orfani* peut être considérée comme un grand complot conçu par Juric (Combierati, 2019 : 78). En effet, très souvent les personnages découvrent avoir agi inconsciemment selon les plans de Juric. *Orfani* est le récit de la conquête du pouvoir par Juric, du point de vue de ceux qui le subissent.

³⁸ Sur le terrorisme comme forme spectaculaire qui aide le pouvoir à se montrer comme plus acceptable malgré sa force de coercition, on renvoie à (Debord, 1996 : 40).

Rosa est une mère-machine, parce qu'elle agit uniquement pour parvenir à ses fins, sans penser aux conséquences. Au contraire, Juric est une mère-programmatrice : elle n'agit pas, mais crée les conditions afin que certaines choses se réalisent. On pourrait, en reprenant la terminologie du philosophe Giorgio Agamben, dire que Juric est une autrice de dispositifs de pouvoir (Agamben, 2014 : 31) : elle conçoit des formes d'organisation, dans lesquelles elle jette les personnages de la bande dessinée, en les obligeant à agir selon ses volontés.

Juric arrive même à planifier sa mort : en effet, elle a besoin d'être assassinée afin de pouvoir renaître sous forme de déesse (Recchioni et alii, oct. 2017 : 48). Dans une certaine mesure, on peut comparer Juric à l'image du Christ. Tous les deux sont destinés à être sacrifiés pour sauver l'humanité : toutefois, le personnage du Christ meurt sur la croix pour libérer les hommes de leurs péchés, alors que Juric programme sa propre mort comme un sacrifice pour faire de l'humanité sa débitrice.³⁹ En effet, sa mort, exactement comme celle du Christ, n'est que temporaire : elle sera ramenée à la vie dans un corps artificiel augmenté (Recchioni et alii, sept. 2017 : 19).

³⁹ Sur l'acte de se sacrifier pour les autres comme forme de chantage, on renvoie à (Recalcati, 2017 : 65).

SAM : LA MÈRE-BUG



Nous n'avons pas utilisé le terme de « programmatrice » par hasard ou exclusivement de façon métaphorique. À la fin de la première saison, les soldats de l'équipe des orphelins décèdent à cause de la rébellion de Ringo. Pourtant, Juric arrive à les sauver, en les transformant en cyborgs. En considérant leur nature hybride, moitié humaine et moitié machine, Juric arrive à programmer leur conscience, afin d'avoir un contrôle presque total sur les orphelins. Ils deviennent des armes, que Juric aime appeler « ses enfants » (Recchioni, Mammucari, oct. 2014 : 6). Parmi eux, l'arme la plus efficace et fidèle est Sam, l'ancienne petite amie de Ringo. Son histoire est tragique : elle est tuée par son compagnon quand ce dernier comprend qu'elle est trop fidèle à Juric pour accepter la vérité sur le complot (Recchioni, Cremona, juil. 2014 : 78). Pour cette raison, elle revient à la vie pleine de colère envers Ringo et la rébellion qu'il a déclenchée.

Dans la saison *Nuovo Mondo*, Sam est reprogrammée pour devenir la gardienne des enfants de Juric (Recchioni, Zaghi, sept. 2015 : 88) et Rosa. Cela devient son but principal, avant tous les autres, même celui de défendre Juric, sa patronne-mère. C'est pour cette raison que Sam tue Juric : la cyborg arrive à comprendre que le danger le plus grand pour les deux enfants est Juric elle-même. Toutefois, même dans ce cas, il ne s'agit pas d'une erreur de Juric, puisqu'elle avait programmé sa propre mort, comme nous l'avons vu précédemment.

Pour comprendre le rôle de Sam en tant que mère, il est très utile d'analyser une image. Les deux enfants, Perseo et Andromeda, ont été capturés par une secte qui vénère Juric : après avoir tué tout le monde, Sam tient la petite Andromeda dans ses bras (Recchioni et alii, juin 2017 : 86). Le fait que cette image occupe toute la page témoigne de son importance. Sam est couverte du sang de ses ennemis, son corps est une armure en métal et ses membres sont des lames. Elle est une arme, conçue pour tuer de façon efficace. Toutefois, Andromeda ferme ses yeux et se colle au corps de Sam : la petite se fie totalement au cyborg.

En adoptant une perspective performatrice du genre⁴⁰, on peut ici observer un être qui utilise son corps pour accomplir des actions qui ne faisaient pas partie de sa programmation initiale : ce n'est pas important si Sam

a été conçue pour tuer, elle peut quand-même agir de façon aimante en utilisant ses lames comme les mains d'une mère qui protège son fils. Le corps n'est pas un destin, car il y a toujours la possibilité de choisir de quelle manière l'utiliser, selon ses propres désirs ou volontés. D'ailleurs, malgré sa nature de cyborg, Sam arrive à se faire aimer de Perseo et Andromeda, au point qu'ils l'appellent « mère » (Recchioni et alii, avril 2018 : 59).

Pour approfondir un peu plus cet aspect, il est fondamental d'analyser le onzième album de la saison *Sam*, qui représente une sorte de conclusion du récit de la bande dessinée, même si la véritable fin se trouve dans le douzième album. Jusqu'à maintenant, nous avons vu que l'histoire racontée dans *Orfani* peut être considérée comme un plan de Juric, dont font partie même les actions de ses ennemis. Le final bouleverse cette situation en introduisant des éléments métanarratifs : malgré tous ses efforts, Juric n'est pas « le dieu de cette histoire » (Recchioni et alii, mai 2018 : 74). Il y a un « esprit » plus haut qu'elle qui a décidé qu'elle doit tomber : Juric est tuée, de façon sanglante, par Sam (vi : 88), laquelle a obtenu un nouveau corps, plus similaire à son ancien aspect, même si elle a aussi des capacités augmentées (Recchioni et alii, sept. 2017 : 49). D'un point de vue narratif, Sam est une sorte d'anomalie : elle est le bug qui pulvérise la logique du récit de Juric.⁴¹

⁴⁰ Pour approfondir cet aspect, on renvoie au célèbre texte de Judith Butler (1990 : 128-141).

⁴¹ Il est intéressant de noter qu'il y a des liens entre le personnage de Sam et les images analysées par Legacy Russell dans son *Glitch Feminism* (2020), où l'autrice propose une nouvelle forme de féminisme. Le glitch est une anomalie dans un logiciel, qui permet d'accomplir des choses qui n'étaient pas prévues par les programmeurs. Avec ce terme, Russell a l'intention de décrire les pratiques qui activent de nouvelles architectures des genres, en bouleversant les anciens ordres binaires. Le personnage de Sam peut être considéré comme une représentation d'une identité qui essaie d'échapper à sa programmation, qui trouve dans ses membres-armes des utilisations inédites, en donnant de l'amour à travers des outils meurtriers.

LA MÈRE EST UNE FEMME COMME LES AUTRES : UNE ANALYSE DE *LA TECTONIQUE DES PLAQUES* DE MARGAUX MOTIN

Gerardo IANDOLI, CAER, Aix-Marseille Université, France.



La tectonique des plaques est une bande dessinée de Margaux Motin publiée en 2013 par les Éditions Delcourt. Il s'agit de l'histoire d'une femme qui commence une nouvelle vie après une séparation (Motin, 2013 : 23).⁴² Selon les mots de l'autrice, cette BD « est un mélange de mon histoire et de ce que j'entends autour de moi, de mes copines et des femmes en général. C'est une partie de moi que j'ai amputée d'une certaine réalité, parce que mes BD ne sont pas mon journal intime » (Rolin, 2013).

⁴² Les pages de l'album ne sont pas numérotées, pour cette raison on les comptera à partir de la couverture.

D'un point de vue structurel, Motin n'utilise pas la grille qui découpe la page en plusieurs cases. En effet, *La tectonique* n'a pas une véritable intrigue, mais chaque page représente un morceau de la vie quotidienne de la protagoniste. Ce choix graphique semble avoir principalement deux buts : d'abord, décrire la vie d'une femme qui traverse une période de désordre existentiel dans laquelle il est difficile de reconnaître une séquentialité linéaire ; ensuite, montrer que la vie est composée d'instants qui ont de la valeur en soi, sans forcément devoir les « en-cadrer » dans une narration. Pour approfondir cet aspect, il est utile de prêter attention à l'incipit de la BD.

Motin utilise une stratégie graphique pour distinguer les différentes « scènes » de son récit : elle change l'habillement de sa protagoniste. Pour cette raison, on peut dire qu'à chaque changement de vestimentaire la BD introduit une nouvelle séquence narrative. L'incipit est alors bien reconnaissable parce que durant plusieurs pages la protagoniste est habillée de la même façon : un t-shirt noir et un pantalon gris, avec une grosse écharpe rouge (Motin, 2013 : 9-22). Sur la page de gauche, la protagoniste jette une boîte sur laquelle est écrit « 2010 » (vi : 18). Sur la page de droite, autour d'elle apparaît petit à petit une « case » de BD, dessinée par sa fille (vi : 19). En tournant la page, la case se transforme en maison, tracée à la manière d'un enfant : un carré

surmonté d'un triangle qui représente le toit. Une fois encadrée par cette maison, la petite fille ouvre une porte, par laquelle on aperçoit des plantes et des papillons de couleurs vives, ce qui leur confère une dimension féerique. Les deux personnages sortent, tandis qu'on peut voir un cœur dessiné sur le toit (vi : 21-22). On a la possibilité d'interpréter cet incipit ainsi : *La tectonique* est le récit d'une femme qui arrive à « donner un cadre » à sa vie grâce à la présence de sa fille. Toutefois, au lieu de l'enfermer, ce cadrage ouvre à la protagoniste une voie vers l'émerveillement. Même si le récit de la BD ne se concentre pas exclusivement sur le rapport entre la protagoniste et sa fille, l'incipit montre que son point de vue est influencé par son enfant et son rôle de mère.

LA MÈRE-ADO



Il y a deux séquences consécutives où la mère de la protagoniste apparaît. D'un point de vue graphique, ce personnage ressemble beaucoup, physiquement, à sa fille : toutefois, elle porte de grandes lunettes et a une expression très sérieuse. À l'inverse de sa fille qui s'habille de manière très colorée, la grand-mère porte un pull noir et un jeans blanc. Cette absence de couleur est soulignée par le fait que la grand-mère, à la différence de sa fille et de sa petite-fille, a les cheveux noirs, alors que les autres sont rousses/ont les cheveux rouges.

Dans la première scène, la grand-mère met de l'ordre dans le frigo de sa fille. Les différences entre les deux femmes sont très évidentes : la grand-mère a une posture très rigide, alors que sa fille est constamment en mouvement. La grand-mère, on l'a dit, est en noir et blanc alors que la fille arbore une tenue très bigarrée : elle porte un serre-tête à oreilles de Minnie, un t-shirt avec le portrait de Hobbes⁴³ faisant des grimaces, des chaussettes longues de différentes couleurs et des pantoufles en forme de Bambi. La grand-mère est silencieuse, occupée à ranger le frigo, alors que sa fille est bavarde. La bulle des mots de la mère est bleue, une couleur qui renvoie au froid, alors que celle de la fille est orange, une couleur chaude.

Dans cet échange, la grand-mère accuse sa fille d'être une « ado attardée » (Motin, 2013 : 52). Celle-ci lui répond en l'appelant « Madame la morale », morale selon laquelle il ne faut pas « sortir du rang » (bidem). Il est très intéressant de noter que le frigo n'est pas coloré, mais laissé en noir et blanc. Ainsi, sa forme rappelle celle des cases : la grand-mère représente l'image d'une vie « qui rentre dans un cadre », qui arrive à positionner chaque chose à sa place, formant ainsi un récit linéaire. En se moquant d'elle, la fille adresse à sa mère une expression enfantine, reprise du film *La Tour Montparnasse infernale* (Nemes, 2001) : « T'as les boules, t'as les glandes, t'as les crottes de nez qui pendent » (Motin, 2013 : 53). Cette phrase permet de comprendre que la mère de la protagoniste, en réalité, joue un rôle paternel. Selon la perspective lacanienne, le père est celui qui énonce la loi à son fils en lui interdisant de satisfaire certains désirs (Lacan, 2005 : 35). Donc, devenir adulte signifie hériter de la conscience que, dans la vie, il y a des règles, lesquelles

permettent à la société de survivre. Au contraire, la protagoniste affirme ne pas être une adolescente, parce qu'elle a une bouteille de vin dans le frigo (Motin, 2013 : 52). Selon sa perspective, la maturité n'est pas l'acceptation du renoncement à certaines envies, mais une augmentation des possibilités d'accès au plaisir. La protagoniste, en se définissant comme une femme libre, dit : « Je ne contrôle pas mes prouts » (vi : 53). Elle est une image de l'individu qui n'a aucune retenue, qui vit sans poser de limites à ses « désirs ».

Les conséquences de cette manière de réfléchir deviennent évidentes dans la deuxième scène. Ici, la protagoniste est à table avec sa mère et sa fille. La petite, tout comme sa mère, suit ses besoins sans se poser de question : la séquence commence avec la fillette qui se lève de table en disant : « J'ai fini, j'ven faire pipi. Salut ! » (vi : 55). Il n'y a pas des filtres : la seule règle semble être celle de respecter les exigences de son propre corps.

⁴³ Hobbes est l'ami imaginaire de Calvin, dans la bande dessinée de Bill Watterson *Calvin and Hobbes*. Il ressemble à un tigre.

En tournant la page, le coup de théâtre arrive : la fillette revient, mais cette fois elle est nue du nombril jusqu'aux pieds et elle lèche, très satisfaite, une glace en se grattant les fesses. Il s'agit d'une image fortement perturbante, malgré son ton humoristique : le fait que la fillette ne soit pas totalement nue, mais porte une chemise, accentue la nudité de son sexe, même si la « ligne claire » de Motin ne le dessine pas de façon détaillée. Le lecteur est transformé en voyeur face à une nudité extrêmement intime et immature. Le lecteur est obligé d'interroger son rapport à la pudeur : quelle réaction provoque une telle image ? On peut rigoler avec la mère, en souriant face à une telle liberté, ou, au contraire, partager l'inquiétude du visage de la grand-mère, en ressentant qu'une limite importante a été franchie.

La protagoniste réagit en établissant une liste d'erreurs que sa mère a faites quand elle était petite. Au lieu de « prendre ses responsabilités » pour devenir finalement adulte, comme la voix narratrice le déclare dans un petit encadré en bas de page, la protagoniste justifie ses lacunes en montrant que même les autres ne sont pas parfaits. La scène se termine de façon ridicule : la protagoniste chante une comptine enfantine : « Miroir magique ! Miroir magique ! Tout ce que tu me dis revient vers toi puissance 12000 !!! » (vi : 58). En adoptant toujours une perspective lacanienne, on peut dire que la scène finale représente l'échec de la « phase du miroir » : selon Lacan, quand l'individu reconnaît dans l'image du miroir une projection de lui-même, il apprend aussi qu'il est unique et différent des autres (Lacan, 1966 : 93-100). Dans le cas présent, au contraire, le miroir devient une sorte de mur derrière lequel se cacher : la protagoniste a besoin de se fondre aux autres, pour ne pas prendre sur elle la responsabilité de ses actions. Elle veut être une mère comme les autres, qui fait des erreurs : toutes coupables, personne n'est coupable.

LA SORCIÈRE SECRÈTE



La protagoniste, en tant que mère, ne semble pas respecter de règles. Par contre, son comportement en tant que femme est enfermé dans des stéréotypes de genre. Si son rapport avec sa fille marche sur la voie de la liberté, avec les hommes la situation est tout à fait différente. À un certain moment, la protagoniste rencontre un homme, avec lequel elle entame une nouvelle relation sentimentale.

Deux pages sont dédiées à la première nuit d'amour entre les deux. Motin représente ce qui se passe après l'acte sexuel : l'homme dort, alors que la protagoniste reste éveillée. Elle s'oblige à ne pas s'endormir parce qu'elle ne veut pas perdre le contrôle de son corps : elle a peur de commencer à « lui baver sur le torse », « ronfler » ou, pire, « péter » (Motin, 2013 : 93). La protagoniste vit sa condition de femme comme être perçu : elle doit toujours être attentive à ce que son apparence soit agréable, afin de ne pas perdre son pouvoir d'attraction (Bourdieu, 2014 : 90-112).

La différence entre condition masculine et condition féminine est évidente d'un point de vue graphique : l'homme dort et son visage est tranquille, il bouge dans le lit librement, en essayant de caresser les zones érogènes de sa partenaire. Au contraire, le visage de la protagoniste est attentif, elle se ronge les ongles, son corps est rigide et ses mains touchent le corps de l'homme de façon très légère, comme si elle craignait d'admettre son attraction sexuelle vers ses pectoraux virils.

La voix narratrice commente cette scène dans un encadré à la fin des deux pages : « La femme est un homme comme les autres » (bidem). En effet, cette expression veut souligner le fait que même les femmes ont un corps qui peut avoir des aspects désagréables : toutefois, il semble que seulement les hommes puissent vivre de façon libre leur propre corps. La femme, pour le faire, doit toujours montrer qu'elle est comme un homme, puisque la condition féminine ne suppose pas les mêmes possibilités d'action que celles que permet le fait d'être un homme. Il faut tenir compte du fait que

la relation racontée par *La tectonique* n'est pas toxique : la peur de la protagoniste envers les côtés les plus déplaisants de son corps est un dispositif de pouvoir qui l'influence indépendamment des gens qu'elle rencontre. Selon Luigi Pirandello, le rire éclate quand on s'aperçoit que quelqu'un se comporte de manière contraire à sa condition normale (Pirandello, 2011 : 173) : en effet, dans ce cas, on peut rire parce que Motin, en montrant les pensées de sa protagoniste, révèle que cette femme, en réalité, se comporte comme un homme.

Toutefois, Pirandello ajoute qu'après le rire on peut commencer à réfléchir sur les raisons ou les causes de cette apparition contraire (bidem) : pour cette raison, le lecteur peut comprendre que ce n'est pas la protagoniste qui pense comme un homme, mais que les femmes ont toujours été obligées de cacher les parties laides des leurs corps afin d'incarner l'idéal féminin de beauté et de grâce. La femme est véritablement un homme comme les autres : elle a les mêmes besoins et exigences, bien qu'on l'empêche de les manifester. La femme est un homme qui doit ressentir la honte d'avoir un corps comme les autres, qui bave, qui ronfle et qui pète.

Cette problématique est aussi représentée dans une autre scène, intitulée « Le secret ». Ici, la protagoniste est en train de prendre une douche : dans l'intimité de la salle de bains, elle avoue au lecteur aimer se transformer en son alter ego, Towanda, qui « est une sorte de sorcière vaudou qui s'empare de moi et utilise mon corps pour ses rituels » (Motin, 2013 : 149). Il s'agit de la seule scène où la protagoniste est dessinée totalement nue : dans la solitude absolue, elle arrive à utiliser son corps de façon libre. Dans ce contexte, la nudité est le contraire de la sensualité : la protagoniste essaie des accessoires ridicules ou se maquille de façon bizarre, explore son corps à la recherche d'un « cheveu blanc » (bidem), de « points noirs » (vi : 150) et même d'un « poil de chatte incarné » (bidem), elle chante et danse sans aucune retenue (vi : 150-151). Il est très intéressant de noter que la protagoniste a besoin d'inventer une autre identité pour se montrer sans filtres.

En faisant une comparaison avec le monde des comics, on peut considérer la protagoniste comme une sorte de Superman : ce dernier est lui-même uniquement quand il porte son masque de super-héros, alors que dans la vie quotidienne il se cache derrière les lunettes de Clark Kent. De plus, le choix de la sorcière ne nous semble pas être un hasard : en effet, ce personnage a représenté la femme qui ne se laisse pas enfermer dans des codes de comportement rigides, qui essaie de vivre librement sa corporéité, et qui, pour ces raisons, a été chassée et assassinée (Challet, 2018 : 17).⁴⁴

Soudain, son copain arrive (vi : 151). À ce moment précis, la protagoniste est dessinée en noir et blanc, tétranisée. L'arrivée de son copain, au lieu d'être un moment de joie, l'oblige à cacher tout de suite son alter ego : « Je l'adore mais je peux pas la présenter à mon mec » (vi : 152). Elle lave tout de suite son étrange maquillage et se montre sensuelle, presque coquette, à son homme, qui la rejoint dans la salle de bains. Il est intéressant de souligner le changement de pose de la protagoniste : quand son compagnon arrive, elle met une jambe sur le bord de la baignoire. Son corps est en tension, montrant sa sinuosité : le corps libre de la sorcière, sous le regard de l'homme, redevient sexy, enfermé dans une position qui a pour but le plaisir de l'autre et pas l'expression de soi : « Il vient tout juste d'encaisser que je pète dans mon sommeil, et que je m'épile pas l'hiver. Si je casse le mythe de la fille sexy-tahiti-douche de la salle de bains, je l'achève » (vi : 153).

⁴⁴ Pour approfondir la question d'un point de vue marxiste, on renvoie à (Federici, 2004).

Dans la dernière vignette de cette scène, dont l'importance est soulignée par le fait qu'elle occupe une pleine page, la protagoniste dans une pose coquette embrasse son copain. Une main touche sa propre jambe de façon sensuelle, l'autre, au contraire, chasse une autre image d'elle : cette dernière adopte une posture qui suggère qu'elle est en train de satisfaire un besoin pressant. D'ailleurs, ce « phantasme » de la protagoniste s'exclame : « J'ai trop envie, j'te préviens, je pisse dans la baignoire ! » (bidem). En adoptant une perspective freudienne, on peut dire que Motin représente la femme comme un individu auquel il est interdit d'éprouver une satisfaction « masturbatoire », c'est-à-dire un plaisir qui peut être vécu sans la nécessité de la présence de l'autre.⁴⁵ En effet, l'image de la femme sexy se construit sur la négation de l'image de la femme qui a envie de « pisser ». D'un côté la femme peut jouir exclusivement avec son homme, de l'autre, au contraire, la femme peut vivre un type de satisfaction où elle est totalement seule, libérée du jugement du regard masculin.

La protagoniste est une mère qui permet à sa fille de vivre librement sa nudité, contre le regard inquisitoire de la grand-mère. La fille mange sa glace, se gratte les fesses, se promène sans pantalon, ni culotte. Elle vit sa satisfaction sans aucune contrainte. Au contraire, sa mère est obligée de vivre cette même satisfaction uniquement en se cachant et faisant semblant d'être une autre personne. Sa nudité n'est pas un moment de liberté, parce qu'elle voit son corps uniquement comme un objet du désir masculin.⁴⁶

⁴⁵ Selon Sigmund Freud (2019 : 168-172), l'enfant, avant de connaître le plaisir qui peut être éprouvé à travers l'acte sexuel, se confronte avec la satisfaction du « stade anal », où l'individu vit le bonheur de l'acte de « se libérer » des tensions corporelles qui lui provoquent de la douleur.

⁴⁶ Sur la beauté comme une forme d'obligation morale pour la femme qui vit dans le système néolibéral, nous renvoyons à (Challet, 2012).

LA FILLE-LOI



Les scènes consacrées au rapport mère-fille sont liées par une thématique commune : la fille commence à entrer dans « l'âge de raison » (Motin, 2013 : 64), pour utiliser le titre d'une séquence de *La tectonique*. Dans cette dernière, la fille demande à sa mère : « Maman, pourquoi ils ont décidé de me faire exister comme humaine et pas comme animal ? » (bidem). La protagoniste, visiblement en difficulté, donne une réponse qui ne satisfait pas la fille. Pour cette raison, elle répond : « C'est nul, on va chercher sur Google » (vi : 65). Ici, la fille découvre que sa mère ne peut plus être sa seule possibilité d'observer le monde. Le point de vue de la mère n'est pas omniscient, pour cette raison la fille doit commencer à explorer ce monde toute seule, en faisant confiance à ses propres capacités.

Si la mère n'est plus omnisciente, elle n'est pas non plus toute puissante. Dans une scène, *Purée c'est vrai, le CP... les mathématiques... tout ça...*, on observe la fille développer de nouvelles compétences grâce à l'école, qui lui permettent de se défendre des tromperies de sa mère. La séquence est composée de deux vignettes : dans la première la fille regarde un panier en disant : « Comment ça se fait que j'ai plus d'œufs [en chocolat] ? J'en avais 22 il m'en reste 8... Où est-ce qu'ils sont ? » (vi : 155). La mère tourne le dos à sa fille, elle est assise en train de lire, sa bouche est couverte par sa main. En tournant la page, la deuxième vignette apparaît : la mère découvre sa bouche et cette dernière est barbouillée de chocolat. La fille montre le vide dans le panier et regarde sa mère d'un air contrarié.

Dans une autre vignette, les deux sont à côté d'un kiosque où on vend des glaces : la petite indique l'inscription, d'un air très énervé : « Je croyais que y avait écrit : "pas plus d'une fois par semaine" ? ! ? » (vi : 169). La fille, en apprenant à lire, arrive à déchiffrer les « codes » : elle n'a plus à subir la loi de sa mère, puisque maintenant elle peut la contester.

La protagoniste est un personnage chaotique, qui agit de manière viscérale. En revanche, sa fille demande à vivre dans un environnement où règnent des règles : autrement, elle serait obligée de subir les tromperies de sa mère. *La tectonique* décrit une époque où les rôles de mère et de fille ont été renversés : la mère agit de plus en plus comme une adolescente, alors que l'enfant montre sa frustration face à l'absence d'une loi claire (Recalcati, 2013).

Dans une séquence qui se trouve à la fin de l'album, la protagoniste accomplit un voyage intérieur (Motin, 2013 : 239)⁴⁷, en arrivant à rencontrer son alter ego infantile. En bas de page, on trouve une citation de Friedrich Nietzsche, bizarrement en anglais : « In every real man, a child is hidden that wants to play » (vi : 241). Pour comprendre l'importance de cette phrase, il est nécessaire de comparer cette séquence à celle qui suit immédiatement. Dans cette scène, la mère et la fille passent à côté d'une flaue d'eau. La mère propose à sa fille de sauter dans la flaue, cette dernière se montre très perplexe et, pour toute réponse, indique du doigt à sa mère de s'en éloigner tout de suite (vi : 243). À la lumière de ce que nous avons vu jusqu'à maintenant, nous pouvons interpréter ces vignettes ainsi : il est important de continuer à regarder le monde comme une possibilité de s'amuser, mais en même temps il faut comprendre qu'on ne peut pas toujours jouer. La vie exige que nous entretenions la flamme du désir, tout en sachant que nous ne pouvons pas toujours le satisfaire comme et quand nous le souhaitons.

⁴⁷ Pour représenter cette descente dans sa propre âme, l'autrice montre sa protagoniste qui rentre dans une boîte sur laquelle est écrit « Margaux ». Il s'agit d'un signe qui permet de considérer *La tectonique* au moins comme une sorte d'autofiction.

CONCLUSION

Toutefois, l'album n'est pas encore fini. Après la dernière page du récit, il y a les remerciements, où le lecteur peut éprouver la sensation de quitter le monde fictionnel de l'œuvre pour rentrer dans le monde réel de l'autrice. Pour cette raison, on peut soutenir l'idée que le lecteur peut être influencé et peut considérer les vignettes après les remerciements comme des séquences liées à la biographie de l'autrice. La dernière séquence de l'album est composée de quatre pages : au début, un personnage dessiné comme la protagoniste de *La tectonique* est en train de ranger des vêtements : soudain, elle entend la sonnette de la porte. Dans la dernière vignette avant de tourner la page, la femme ouvre la porte : elle a un visage étonné, mais on n'arrive pas à voir ce qui se trouve au-delà du seuil. En tournant la page, le mystère est résolu : la femme se trouve face à un homme, les deux sourient. Dans la dernière page les deux s'embrassent : autour d'eux il y a une maison dessinée dans un style enfantin, tout à fait semblable à la maison dessinée par la fille de la protagoniste dans l'incipit de *La tectonique*, que nous avons analysé au début de cette étude.

Cette dernière scène est apparemment un contresens : la dimension amoureuse, toujours liée à l'âge de la maturité, est inscrite dans un contexte enfantin. Toutefois, l'autrice ici semble dire qu'il n'y a pas de possibilité de vivre l'amour de façon heureuse si on ne garde pas un petit côté enfantin dans son esprit. Et la possibilité de rentrer à nouveau en contact avec cette partie de soi provient du rapport mère-fille, puisque la maison des deux amants à la fin de l'album est la même que celle dessinée par la fille de la protagoniste au début du récit. La maternité, au lieu d'être une contrainte d'un point de vue sensuel, devient ici la clé pour trouver une nouvelle manière d'aimer, plus satisfaisante par rapport au passé. Une mère qui retrouve la légèreté de l'enfance peut développer une nouvelle forme de sensualité. Et pour citer Margaux Motin elle-même : la mère est une femme comme les autres.



BIBLIOGRAPHIE

ABEL, J., KLEIN, C. (dir.) (2016), *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag.

AGAMBEN, Giorgio (2014, 1ère éd. 2006), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages.

BALIVET, Michel (2015), "La muse et l'amazone : femmes inspiratrices et femmes guerrières en monde turco-musulman médiéval", dans Mélanges Ahmet Yaşar (Ahmed Yaşar Armağan), Istanbul, Ed. Timas.

BARBATO, Paola (scénario), DE ANGELIS, Roberto, LA BELLA, Riccardo (dessins) (novembre 2016), *Orfani : Juric Vol. 2. Storia di una principessa*, Milan, Sergio Bonelli.

BARBATO, Paola (scénario), CASALANGUIDA, Luca (dessins) (décembre 2016), *Orfani : Juric Vol. 3. La regina è morta, viva la regina*, Milan, Sergio Bonelli.

BAUDRILLARD, Jean (1988, 1ère éd. 1979), *De la séduction*, Paris, Denoël.

BOURDIEU, Pierre (2014, 1ère éd. 1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.

BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble*, Londre-New York, Routledge, 1990.

CAMUS, Albert (2018, 1ère éd. 1951), *L'homme révolté*, Paris, Gallimard.

CHALLET, Mona (2012), *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte.

CHALLET, Mona (2018), *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte.

COMBIERATI, Daniele (2019), *Un autre monde est-il possible ?*, Macerata, Quodlibet.

COPEAUX, Étienne (1997), *Espace et temps de la nation turque. Analyse d'une historiographie nationaliste (1931-1993)*, Paris, CNRS Éditions.

COPEAUX, Étienne, MAUSS-COPEAUX, Claire (1998), « Le drapeau turc, symbole de la nation ou emblème politique ? », CEMOTI, 26, 271-291.

DEBORD, Guy (1996, 1ère éd. 1988), *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard.

DOLLE-WEINKAUFF, B. (1990), *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim/Basel, Beltz Verlag. Dossier « La BD allemande », Goethe Institut Frankreich, en ligne (2023) : <https://www.goethe.de/ins/fr/fr/kul/dos/cad.html> [dernière consultation : 30.1.2023]

BIBLIOGRAPHIE

DUMAS, Juliette (2020), « Le discours mémoriel ottoman au Musée Naval d'Istanbul », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 148/2, 167-194.

FEDERICI, Silvia (2004), *Caliban and the Witch*, trad. fr. (2014) *Caliban et la sorcière*, Genève-Paris, Entremonde.

FREUD, Sigmund (2010, 1ère éd. 1920), *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. fr. *Au-delà du principe de plaisir*, Payot & Rivages, 2010.

FREUD, Sigmund (2019, 1ère éd. 1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, trad. fr. (2019) *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Flammarion, 2019, p. 168- 172

GAUMER, Patrick (2002), *La BD*, Paris, Guide Totem.

GEORGEON, François (2018), « Caricatures de femmes à la fin de l'Empire ottoman », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 48, 193-209.

GROENSTEEN, Thierry (dir.) (2000), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France.

GRÜNEWALD, Dietrich (2014), « Zur Komikrezeption in Deutschland », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 34, 42-48.

HÉRITIER Françoise (1996), *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

HOCHREITER, Susanne (2014), « *Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* » in Susanne Hochreiter, Ursula Klingenböck (éd.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, Transcript Verlag, Bielefeld, 233-259.

KNIGGE, A. C. (2010), « *Made in Germany. Notes sur l'histoire de la bande dessinée en Allemagne* », *Germanica*, 47, 11-24.

LACAN, Jacques (1966, 1ère éd. 1949), « *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* », *Écrits*, Paris, Seuil.

LACAN, Jacques (2005), « *Discours aux catholiques* », *Le triomphe de la religion précédé de Discours aux catholiques*, Paris, Seuil.

LUST, Ulli (2009), *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, Avant-Verlag, trad. fr. par Jörg Stickan (2010), *Trop n'est pas assez*, Bussy-Saint-Georges, Editions ça et là.

MELLINO, Miguel (2019), *Governare la crisi dei migranti. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa*, Roma, DeriveApprodi.

MONTELEONE, Michele, RECCHIONI, Roberto (scénario), ASSIRELLI, Nicolò, VARTULI, Francesca, MINOTTI, Pierluigi, BRACCHI, Manuel, BECCIU, Antonello, PROIETTI, Fernando (dessins) (février 2018), *Orfani : Sam Vol. 8. Cuore di drago*, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAPHIE

MOTIN, Margaux (2013), *La tectonique des plaques*, Paris, Delcourt, 2019, p. 23.

NEMES, Charles (2001), *La Tour Montparnasse infernale*, France, 4 Mecs à Lunettes Production, Studiocanal, France 2 Cinéma, UGC PH, 4 Mecs en baskets.

OBERLÄNDER, Mia (2021), *Anna*, Edition Moderne ; trad. fr. par Charlotte Fritsch (2022), Atrabile.

PIRANDELLO, Luigi (2011, 1ère éd. 1908), *L'umorismo*, Milan, Garzanti.

PLATTHAUS, Andreas (2009), « Meine italienische Geisterfahrt », FAZ, 15.09.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/comic-meine-italienische-geisterfahrt-1855895.html>
(dernière consultation le 2 mars 2018)

RECALCATI, Massimo (2013), *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2015), *Le mani della madre* (2015), Milan, Feltrinelli.

RECALCATI, Massimo (2017), *Contro il sacrificio*, Milan, Raffaello Cortina.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2013), *Orfani Vol. 1. Piccoli spaventati guerrieri*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (novembre 2013), *Orfani Vol. 2. Non per odio ma per amore*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), SANTUCCI, Giorgio, BIGNAMINI, Alessandro (dessins) (avril 2014), *Orfani Vol. 7. Bugie e pallottole*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide (dessins) (mai 2014), *Orfani Vol. 8. War pigs*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juillet 2014), *Orfani Vol. 10. Cuori sull'abisso*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (septembre 2014), *Orfani Vol. 12. Rock'n'roll*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), MAMMUCARI, Emiliano (dessins) (octobre 2014), *Orfani : Ringo Vol. 1. Ancora vivo*, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), ZAGHI, Roberto (dessins) (septembre 2015), *Orfani : Ringo Vol. 12. C'era una volta...*, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAPHIE

RECCHIONI, Roberto, VANZELLA, Luca (scénario), CAVENAGO, Gigi (dessins) (octobre 2015), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 1. L'aliena, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), MACONI, Gianluca (dessins) (novembre 2015), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 2. Madri guerriere, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, UZZEO, Mauro (scénario), AVALLONE, Alessio, DELL'EDERA, Werther, LAURIA, Arturo, AKA B, DES DORIDES, Fabrizio (dessins) (mars 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 6. E non avrà paura, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MASI, Giovanni (scénario), CASALANGUIDA, Luca, DELL'EDERA, Wether (dessins) (mai 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 8. Stati di alterazione, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), OLIVARES, Giancarlo (dessins) (août 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 11. Hard core, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), GIANFELICE, Davide, CREMONA, Matteo (dessins) (septembre 2016), Orfani : Nuovo Mondo Vol. 12. Il terrore, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), CASALANGUIDA, Luca, MANCINELLI, Sergio (dessins) (juin 2017), Orfani : Sam Vol. 3. Il deserto nero, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), ACCARDI, Andrea, DI MEO, Simone, CASALANGUIDA, Luca, DES DORIDES, Fabrizio (septembre 2017), Orfani : Sam. Vol. 6. Il diavolo in me, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), DELL'EDERA, Werther, CLARETTI, Luca, CASALANGUIDA, Luca (dessins) (octobre 2017), Orfani : Sam Vol. 4. Cavalli e segugi, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), FORMISANO, Luigi, DES DORIDES, Fabrizio, SPALLETTA, Giorgio, MARESCA, Luca, MACONI, Gianluca, PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (avril 2018), Orfani : Sam Vol. 10. Guerra civile, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto, MONTELEONE, Michele (scénario), VICENTINI, Federico, CLARETTI, Luca, BECCIU, Antonello, PIETRANTONIO, Bruno (dessins) (mai 2018), Orfani : Sam Vol. 11. La fine ?, Milan, Sergio Bonelli.

RECCHIONI, Roberto (scénario), CASALANGUIDA, Luca, ACCARDI, Andrea (dessins) (juin 2018), Orfani : Sam Vol. 12. Ancora un giorno, Milan, Sergio Bonelli.

BIBLIOGRAPHIE

ROLIN, Gaëlle (2013), « Margaux Motin plaque les wonderwomen », Madame Figaro, 20 juin 2013, en ligne : <https://madame.lefigaro.fr/societe/margaux-motin-plaque-wonderwomen-200613-391600> (consulté le 22 mai 2022).

RUSSELL, Legacy (2020), *Glitch Feminism*, Londres, Verso Books.

SAUVAGE, F. (2010), « Autour de la BD germanophone : témoignages et perspectives », *Germanica* 47, 177-185.

SCHIKOWSKI, Klaus (2014), « Deutschland, deine Comics » in Schikowski, Klaus, *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*, Stuttgart, Reclam, 131-148

SCHNITZER, Nathalie (2017), « La relation texte-image dans le roman graphique *Kermesse au paradis* de Birgit Weyhe », *Studia UBB Philologia*, LXII, 2017/3, 85-99.

TEISSIER, Catherine (2017), « Bande dessinée et transmission de l'histoire récente : RDA, chute du Mur et réunification », *Studia UBB Philologia*, LXII, 3, 99-112.

TEISSIER, Catherine (2018), « Le voyage à Palerme et le récit d'initiation dans le roman graphique *Trop n'est pas assez*, Ulli Lust (2010) », in Vito Pecoraro, Salvatore Schillaci (dir.), *Palerme Capitale italienne et méditerranéenne des cultures 2018*, Palermo University Press, 33-46.

TESTART, Alain (2014), *L'amazone et la cuisinière. Anthropologie de la division sexuelle du travail*, Paris, Gallimard.

TURGUT, Suât (2023a), *Erzurumlu Kahraman Nene Hatun, Mavi Ajans*, s.d.

TURGUT, Suât (2023b), *Anadolu Kartalı Kara Fatma, Mavi Ajans* 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023c), *İlk İstiklâl Madalyalı Küçük Kahraman Onbaşı Nezahat, Mavi Ajans* 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023d), *Toros Kartalı Kılavuz Hatice, Mavi Ajans* 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023e), *Kastamonulu Kahraman Erkek Halime, Mavi Ajans* 2023, s.d.

TURGUT, Suât (2023f), *Ege'nin Kınalı Gördesli Makbule, Mavi Ajans* 2023, s.d.

UZZEO, Mauro (scénario), CREMONA, Matteo (dessins) (juin 2015), *Orfani : Ringo Vol. 9. Tabula rasa*, Milan, Sergio Bonelli, juin 2015, p. 56-57.

WEYHE, Birgit (2013), *Im Himmel ist Jahrmarkt, avant-verlag*, trad. fr. (2013) *Kermesse au paradis*, Cambourakis.

BIBLIOGRAPHIE

WEYHE, Birgit (2015a), « Arbeit – Ein eigenes Arbeitszimmer », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 39-51.

WEYHE, Birgit (2015b), « Meine Arbeit », Arbeit, SPRING 15, Hamburg, Mairisch Verlag, 117-133.

WEYHE, Birgit (2016), Madgermanes, Berlin, avant-Verlag.
YUMUL, Arus (2010), « Fashioning the Turkish Body Politic » in KERSLAKE Celia, ÖKTEM Kerem & ROBINS Philip (eds), Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century, Cham, Palgrave Macmillan, 349-369

ZELBA (2019), Dans le même bateau, Paris, Futuropolis.

ZELBA (2020), Im selben Boot, Hambourg, Schreiber & Leser.

ZEGHMAR Lydia (2022), Zeybek ou le soi héroïque. Usage politique, esthétique et mise en scène d'une figure de bandit ottoman en Turquie égéenne contemporaine, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Nanterre.

CRÉDITS

@NAWEL.BEN.AH.PNG

NAWEL
BEN AHMED



ILLUSTRATIONS

MAQUETTE

6

MISE EN PAGE
DIRECTION ARTISTIQUE

ROHANE
ARNOLD

@CRA.MAF

SUPERVISION

Christine LAMIRAUD-STRETTI
Sophie SAFFI

TRADUCTION

TRADUCTION EN ITALIEN Sophie SAFFI
TRADUCTION EN ESPAGNOL Isabel MARÍA CÓMITRE NARVÁEZ
TRADUCTION EN TURC Saime Evren KOYLU BAYDEMIR

MERCİ
BEAUCOUP

**NOUS REMERCIONS TOUT PARTICULIÈREMENT POUR LEUR
PARTICIPATION ACTIVE AU BON DÉROULEMENT DE L'ENQUÊTE :**

Delphine MARTINOT (Université Clermont Auvergne), Saime Evren KOYLU BAYDERMIR (Aix-Marseille Université), Teresa PÉREZ CONTRERAS (Escuela de Arte San Telmo), prof turque j'attends son nom (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi), Isabelle RÉGNER (Aix-Marseille Université), Martine SOUSSE (Made in La Boate).

LOGOS

Cet album est la compilation d'articles scientifiques, d'interviews et les résultats d'une enquête qui portent sur la position des femmes dans la Bande dessinée, des créatrices aux personnages féminins.

Cette publication a été réalisée dans le cadre du Projet Comix & Digital, financé par l'Europe via le programme Erasmus plus.

Elle est le fruit d'une coopération qui associe sous le pilotage d'Aix-Marseille Université, des chercheur(e)s, des enseignant(e)s, des traductrices, des créateur.trice.s ainsi que des étudiant.e.s...

Elle mobilise des acteur.trice.s en France, Italie, Espagne et Turquie.

Elle vise à donner aux jeunes professionnel.le.s dans le domaine de la bande dessinée et des arts graphiques l'accès à de nouvelles compétences numériques et linguistiques, en stimulant la création d'oeuvres collaboratives multilingues, dans un cadre interculturel et international.

Elle est complétée par un mooc, un cours d'intercompréhension en open source et les créations de bande dessinée issues de cette action.

SCANNEZ - MOI

