



HAL
open science

Du fourneau au vaisseau spatial. La représentation de la femme dans la bande dessinée franco-belge jeunesse parue en France durant les Trente glorieuses

Astrid Marabet

► To cite this version:

Astrid Marabet. Du fourneau au vaisseau spatial. La représentation de la femme dans la bande dessinée franco-belge jeunesse parue en France durant les Trente glorieuses. Histoire. 2014. dumas-04248681

HAL Id: dumas-04248681

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04248681>

Submitted on 18 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris-Sorbonne

DU FOURNEAU AU VAISSEAU SPATIAL

**LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS LA BANDE DESSINÉE
FRANCO-BELGE JEUNESSE PARUE EN FRANCE PENDANT LES
TRENTE GLORIEUSES**



ASTRID MARABET

Master II d'histoire contemporaine
Sous la direction du Professeur Jean-Noël Luc

Année universitaire 2013-14

Université de Paris-Sorbonne
Département d'histoire contemporaine

Mémoire de Master II d'histoire contemporaine
Présenté par
ASTRID MARABET

DU FOURNEAU AU VAISSEAU SPATIAL
LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME
DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE JEUNESSE
PARUE EN FRANCE PENDANT LES TRENTE GLORIEUSES

Réalisé sous la direction
du Professeur Jean-Noël Luc

Année universitaire 2013-14

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier vivement mon directeur de mémoire, Monsieur le Professeur Jean-Noël Luc, pour toute la confiance et le soutien qu'il m'a accordés tout au long de cette année et pour ce travail de recherche. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir prodigués autant de bons conseils, tant sur le plan méthodologique que pour tout le support culturel vers lequel il m'a orienté, ainsi que pour tout le temps qu'il m'a consacré.

Je tiens aussi à remercier Madame Catherine Ternaux, documentaliste au centre de recherche de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême pour son aide précieuse ainsi que sa bienveillance. Par ailleurs, je souhaite saluer tout le travail de conservation et de valorisation des archives sur la bande dessinée effectué par la Cité étant donné qu'il participe à protéger transmettre un patrimoine culturel des plus importants.

Je remercie aussi, bien évidemment, ma famille et mes amis, pour leur soutien inconditionnel, leur présence, en particulier ma mère qui a effectué la tâche attentive de la relecture. Enfin, je tiens aussi à remercier Veronica Sumalavia qui par ses talents d'artiste et graphiste a réalisé la couverture de ce présent mémoire.

INTRODUCTION

« Une case de bande dessinée est toujours une fenêtre ouverte sur le monde. [...] dans des registres divers, la BD dit également quelque chose du monde qui nous entoure et du moment que nous vivons »¹, Benoît Mouchart², directeur éditorial bande dessinée des éditions Casterman et ancien directeur artistique en charge de la programmation culturelle au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême (entre 2003 et 2013).

Cette citation de Benoît Mouchart, en ouverture de ce présent mémoire, est à retenir et à garder en tête pendant tout le long de la lecture de ce travail de recherche, car elle en sera un véritable fil d'Ariane.

Ce présent mémoire porte sur la représentation de la femme dans la bande dessinée franco-belge jeunesse parue en France durant les Trente glorieuses.

Afin de donner quelques clés de compréhension et de culture, sera premièrement établie une rétrospective historique de la bande dessinée (1). Les motivations concernant l'élaboration d'un tel mémoire seront exposées dans le développement suivant (2). Seront ensuite présentés les principales sources exploitées pour ce travail, l'état de la recherche sur le sujet (3) ainsi que le déroulement même de cette présente recherche, entre autres, la méthodologie et les difficultés rencontrées (4). Enfin seront exposés les enjeux ainsi que la problématique au cœur de ce mémoire avant de terminer sur l'annonce du plan (5).

1 - Il était une fois, la bande dessinée franco-belge³

Ces développements sur l'histoire de la bande dessinée ont été réalisés à l'aide d'informations recueillies lors des visites du Musée de la Bande dessinée à Angoulême

¹ Aline Vergnon-Bondarnaud (dir.), *Les femmes font des bulles*, Agor'elles, 44-45, décembre 2008 ; p. 1.

² Benoît Mouchart est aussi l'auteur de nombreux ouvrages sur la bande dessinée portant aussi bien sur des auteurs comme *Hergé, portrait du père de Tintin* aux éditions Robert Laffont en 2011 que sur des expositions comme *Enki Bilal, Mécahumanimal* aux éditions Casterman en 2013 ou encore des ouvrages plus généralistes comme *La Bande dessinée* au Cavalier bleu en 2004.

³ Pour ce premier développement, se trouve en annexe le visuel des couvertures de certains des journaux cités ci-dessous (documents 1 et 1 Bis, aux pages 247 et 248).

(Charente) et du Centre belge de la Bande dessinée à Bruxelles, ainsi que grâce à un travail de recherche effectué sur les premiers dessins satiriques publiés dans la presse française.

Définir la bande dessinée

La bande dessinée a fait l'objet de diverses définitions, des plus basiques comme celle du dictionnaire *Larousse* « *mode de narration utilisant une succession d'images dessinées, incluant, à l'intérieur de bulles, les paroles, sentiments ou pensées des protagonistes* », aux plus poétiques comme celle de l'auteur Jean Giraud, la voyant comme « *le fruit d'une alliance entre le graphisme et la littérature* »⁴.

Pour Ambroise Lassalle, conservateur au Musée de la Bande dessinée, à Angoulême, la bande dessinée est « *est une forme de création foisonnante, difficile à définir, à cheval sur les arts graphiques et les arts littéraires, un art populaire longtemps cantonné au monde de l'enfance et perçu en tant que tel comme une sous-culture. [...] cela ne l'a pas empêché ensuite de devenir synonyme d'une forme de subversion et de contre-culture* »⁵. Son confrère belge Jean Auquier, directeur du Centre belge de la bande dessinée, à Bruxelles, complète cette approche en déclarant que la bande dessinée « *est le résultat d'une complicité toujours plus forte entre le désir de raconter et l'art de dessiner. Elle est le plus littéraire des arts plastiques* ».

L'expression même de « bande dessinée » est assez récente, elle fut officialisée en 1971 et n'entra dans le *Dictionnaire du français contemporain* qu'en 1980. Jusqu'à la fin des années 50 en France, les bandes dessinées étaient désignées par le terme « *illustré* ». L'expression « bande dessinée » s'imposa progressivement dans le milieu, notamment par l'action des associations et groupes de « bédéphiles », comme le *Club des bandes dessinées*, la *Société civile d'études et de recherches en littératures dessinées*, dont il sera question ultérieurement.

Comme le font justement remarquer les auteurs du *Dictionnaire mondial de bande dessinée* des éditions Larousse, Patrick Gaumer et Claude Moliterni, chaque pays a tenté de s'approprier et de se construire un terme spécifique à cette forme d'art, entre *comic* aux États-Unis (les premières histoires publiées étant dans un registre humoristique, d'abord appelées

⁴ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 27, juin 2005 ; p. 65.

⁵ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion, 2009 ; p.10.

funnies), ou *fumetto* en Italie (littéralement « *petite fumée* », en référence au phylactère, soit la bulle)⁶.

Les origines de la bande dessinée

Ce n'est pas aux États-Unis que naquit la bande dessinée, bien que ce pays contribua grandement à la développer et à la diffuser, mais de l'autre côté du Lac Léman, en Suisse. C'est à Rodolphe Töpffer, professeur de rhétorique et de belles lettres à l'Académie de Genève et écrivain, que l'on doit la paternité de la toute première « bande dessinée moderne », ou « *littérature en estampes* » comme il la désignait lui-même, *Histoire de Monsieur Jabot*, parue en 1833. L'article du critique de bande dessinée Théophraste Épistolier, pseudonyme d'Yves Frémion⁷, paru dans le *Charlie Mensuel* en 1984, nous apprend que le père de la bande dessinée moderne n'en était pas à son premier jet et avait déjà dessiné d'autres bandes dessinées : *Monsieur Vieuxbois* (1827), *Docteur Festus* (1829), *Monsieur Cryptogame* (1830), *Monsieur Pencil* (1831) mais elles ne furent publiées que postérieurement à *Histoire de Monsieur Jabot*.

Tout au long du XIX^{ème} siècle, les progrès techniques et innovations en matière d'imprimerie et la lithographie participèrent au développement de l'image et de sa publication en grand nombre en Europe, notamment les fameuses images de l'imagerie d'Épinal (Vosges) ou encore les dessins caricaturaux. En effet, de nombreux journaux satiriques mettant la caricature à l'honneur parurent en France comme *La Caricature* (1831) fondé par Charles Philipon et où les dessinateurs Grandville, Honoré Daumier (auteur des très célèbres caricatures du roi Louis-Philippe) et Gustave Doré y publièrent leurs œuvres. Suite à son interdiction, naquit *Le Charivari* (1865), aussi fondé par Philipon, qui réapparut sous le nom de *L'Éclipse* en 1868. D'autres journaux satiriques virent le jour durant la Troisième République comme *La Charge* (1870), *Le Grelot* (1871), *Le Chambard* (1893), *Le Rire* (1894) ou encore *L'Assiette au beurre* (1901) où s'illustrèrent les dessinateurs Jean-Louis Forain, Théophile-Alexandre Steinlein, Albert Robida, Cham ou encore Emmanuel Poiré,

⁶ Patrick Gaumer et Claude Moliterni, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Larousse, 1997 ; p. 42.

⁷ Yves Frémion est un écrivain qui s'est spécialisé dans la bande dessinée, à côté de ses activités d'homme politique à Europe écologie les Verts. Il a écrit des chroniques et critiques dans de nombreuses revues comme *Fluide Glacial*, *Charlie mensuel*, *l'Écho des savanes*... Il est aussi l'auteur de l'ouvrage *L'ABC de la BD* en 1983 aux éditions Casterman et a co-écrit avec Bernard Joubert, *Images interdites* en 1989 aux éditions Syros Alternatives.

plus connu sous le pseudonyme de Caran D'Ache. Ces illustrateurs avaient été influencés par le style de Rodolphe Töpffer.

C'est dans ce contexte favorable à l'imagerie que les premières bandes dessinées commencèrent à paraître en Europe et aux États-Unis à la fin du XIX^{ème} siècle, s'adressant tout d'abord à un public enfantin. Ces illustrés, publiés dans les suppléments hebdomadaires de périodiques connurent vite du succès. Des séries apparurent ainsi de manière récurrente comme *Ally Sloper*, dès 1867, dans le magazine anglais *Judy*, série pour laquelle travailla la Française Isabelle Émilie Tessier sous le pseudonyme de Marie Duval, l'une des toutes premières dessinatrices, mais aussi *La Famille Fenouillard* de Christophe paraissant dans le supplément jeunesse *Le Petit français illustré* en 1889, sans oublier *Little Nemo in Slumberland* de Winston MacCay paraissant dans le supplément dominical du *New York Herald* dès 1905.

Succès des illustrés jeunesse dans la presse

Au début du XX^{ème} siècle, la bande dessinée devint très vite un enjeu économique pour les journaux les publiant. Elle était sans conteste un atout commercial, comme une sorte de « cadeau » en plus de l'habituel journal. Les lecteurs suivaient aussi avec assiduité les aventures de leurs héros ce qui permettait aux journaux de séduire, se constituer et fidéliser une clientèle. Les éditeurs américains comme Pulitzer et Hearst allaient même jusqu'à se disputer les auteurs de bande dessinée les plus populaires comme Richard Felton Outcault, auteur de *Yellow Kid* et *Buster Brown* ou Georges MacManus, auteur de *Bringing up father*.

Forts du succès de nombreux illustrateurs en France comme Benjamin Rabier ou Christophe, de nouveaux périodiques exclusivement réservés à la jeunesse naquirent en France, en particulier aux éditions Offenstadt, créées en 1899 et devenues Société parisienne d'édition (SPE) en 1919. On peut ainsi citer *L'Illustré* (1904), *La Semaine de Suzette* (1905) avec *Bécassine* de Jacqueline Rivière et Joseph Pinchon en vedette, *L'Épatant* (1908) avec les fameux *Pieds Nickelés* de Louis Forton, *Fillette* (1909) avec *l'Espiegle Lili* de Jo Valle et André Vallet, *L'Intrépide* (1910).

Naîtront aussi des illustrés via la presse confessionnelle, en particulier Outre-quiévrain, avec *Petits Belges* (1920), organe officiel du mouvement de jeunesse la Croisade eucharistique ou encore *Le Petit Vingtième* (1927), supplément jeunesse du quotidien belge *Le Vingtième siècle* dirigé par l'Abbé Norbert Wallez, *Pat* (1946), hebdomadaire de la

Fédération nationale des patronages, mais aussi en France l'hebdomadaire *Cœur vaillants* (1929).

Cet inventaire ne serait être complet sans citer les périodiques proches des partis politiques comme *Vaillants* (1945) et son pendant féminin *Vaillante : le journal de fillettes* (1946), tous deux proches du Parti communiste.

Le « boum » de la presse spécialisée dans la bande dessinée

Parmi la multitude de journaux qui publiaient des bandes dessinées, ce sont ceux issus de la presse spécifiquement dédiée à la bande dessinée qui vont intéresser le présent mémoire, en particulier trois dont va être brièvement fait l'historique.

Tout d'abord, *Spirou*, l'hebdomadaire belge francophone a été créé en 1938 par la maison d'édition Dupuis, alors dirigée par Jean Dupuis à Marcinelle, quartier de Charleroi, ce qui constitua une innovation car ce fut la toute première publication francophone spécialisée dans la bande dessinée. *Spirou* fut aussi traduit en flamand l'année même de son lancement par *Robbedoes*. L'hebdomadaire du célèbre groom s'inscrivait dans un registre principalement humoristique mais jamais vulgaire (car il était important de gagner et conserver la confiance des parents, toujours très suspicieux envers « les petits miquets »). Le trait de dessin se voulait aussi caricatural, dans un genre « *cartoon* », sans qu'il y ait forcément un respect rigoureux accordé aux proportions. Il n'en rejetait pas pour autant les séries plus réalistes, mais celles-ci étaient minoritaires dans le journal.

Vint ensuite *Tintin*, éternel rival du premier, cofondé en Belgique en 1946 par Georges Rémy dit Hergé et Raymond Leblanc, également créateur des éditions du Lombard chez qui fut publié le nouveau périodique (en Belgique) puis à partir de 1948, chez Dargaud (en France)⁸. Deuxième publication belge francophone dans la bande dessinée, le « *journal des jeunes de 7 à 77 ans* » privilégiait un registre plus sérieux et didactique. Il faisait alors la part belle aux récits littéraires d'aventures historiques ou réalistes. Graphiquement, cela se traduisait par une préférence nettement marquée pour un coup de crayon assez académique. Les auteurs, dits de « l'École de Bruxelles », suivaient les normes du courant dit de la « *ligne claire* »⁹ ou du réalisme.

⁸ Le contenu du *Journal de Tintin* était identique entre l'édition belge et l'édition française de Tintin, seule la couverture pouvait changer.

⁹ La ligne claire est un style graphique privilégiant un trait simple, méticuleux et avec un respect des proportions. Il serait inexact d'attribuer à Hergé la paternité de tel genre, bien qu'il ait contribué à le populariser et le développer, puisqu'il était déjà utilisé au début du XX^{ème} siècle par des artistes tels

Enfin, *Pilote*, hebdomadaire français, fut créé par le trio d'auteurs Charlier-Goscinny-Uderzo et lancé avec l'aide de François Clauteaux, Jean Hébrard et Raymond Joly. Le tout premier numéro, en date du 29 octobre 1959, connut un succès immédiat. Le nouvel hebdomadaire, creuset de la bande dessinée, se voulait résolument novateur et non le simple pendant français de *Spirou* et *Tintin*. Aspirant à de nouvelles ambitions, il désirait accorder le plus de liberté possible à ses auteurs, mais aussi conquérir un lectorat plus large que le lectorat enfantin « *car après tout, il n'y a pas d'âge pour rire* » assurait Goscinny¹⁰. Comparé aux deux autres hebdomadaires, ledit « *grand magazine illustré des jeunes* » a toujours eu un temps d'avance en matière d'innovation et de liberté d'expression.

La présence et la popularité de ces trois hebdomadaires étaient telles qu'il était difficiles pour de plus petits magazines de bandes dessinées de percer. En témoigne le cas de *Bravo*, une publication flamande créée en 1936 et traduite en français en 1940, qui s'arrêta de paraître en 1951 face à l'essor fulgurant de la bande dessinée après la seconde guerre mondiale et à cause de la rude concurrence que lui imposèrent *Tintin* et *Spirou*.

Une diversité de périodiques dont la liste, non exhaustive, atteste de l'effervescence de la bande dessinée tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, bien qu'elle restait en France une lecture réservée aux enfants et d'une qualité littéraire pauvre.

La progressive et laborieuse reconnaissance de la bande dessinée

Malgré sa popularité, la bande dessinée a longtemps été déconsidérée, vue comme une sous-culture réservée aux enfants. On peut expliquer ce préjugé par le fait que les premières bandes dessinées ont paru et se sont développées dans les suppléments jeunesse ou encore parce que la bande dessinée constituait la majeure partie des revues destinées à la jeunesse. De plus, la présence d'images agrémentant les récits était d'emblée considérée comme un facteur rendant ces histoires simplistes et puériles et ne pouvant intéresser l'adulte sérieux et avide de « vraies » lectures. Ainsi, ce fut parce qu'elle était catégorisée comme un média uniquement destiné aux enfants que la bande dessinée fut particulièrement surveillée et enserrée dans des contraintes et limites strictes, ce qui sera développé dans la première partie.

Ce n'est que durant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, à partir des années 60 que la bande dessinée commença à être progressivement reconnue, grâce à l'action des premiers

que Christophe, Pinchon, Caran d'Ache, Saint Ogan (*Zig et Puce*) ou encore MacCay. L'expression « *ligne claire* » fut inventée par le dessinateur néerlandais Joost Swarte à l'occasion d'une exposition sur *Tintin* en 1977.

¹⁰ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 16, décembre 2002, cahier n°2, dossier Goscinny ; p. 25.

groupes de passionnés de bandes dessinées, les bédéphiles. En effet, ces toutes nouvelles associations militaient pour une reconnaissance officielle de la bande dessinée en tant que forme d'art et de littérature à part entière. À cet égard, on peut citer le Club des bandes dessinées (CBD), créé en 1962 et publiant la revue *Giff-Wiff*, la toute première revue française portant sur l'étude de la bande dessinée mais qui disparut en 1967 après vingt-trois numéros.

En 1964, certains membres du CBD partirent pour fonder la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (S.O.C.E.R.L.I.D) qui devint la Société française de bande dessinée en 1976 (avec Pierre Couperie, Maurice Horn, Claude Moliterni, Proto Destefanis, Édouard François) avec sa nouvelle revue *Phénix* parue dès 1966. La S.O.C.E.R.L.I.D fut l'instigatrice de la toute première exposition consacrée à la bande dessinée qui eut lieu en 1967, au Musée des Arts décoratifs de Paris, intitulée « *Bande dessinée et figuration narrative* »¹¹. Le CBD changea alors de nom pour devenir, la même année, le Centre d'études des littératures d'expression graphique (CELEG), auquel participèrent de nombreuses personnalités du milieu artistique comme Alain Resnais, Jean-Claude Romer, Pierre Couperie, Jean-Claude Forest, Rémo Forlami, Francis Lacassin...

Mais ce fut surtout le festival de la bande dessinée d'Angoulême (Charente), aujourd'hui de renommée internationale, qui permit à la bande dessinée de gagner ses lettres de noblesse. Dès 1969, en partenariat avec la Maison des jeunes et de la culture de la ville d'Angoulême, des expositions sur la bande dessinée eurent lieu. Le succès grandissant, le tout premier festival put avoir lieu en 1974. Sa réussite, les remises de prix et les concours organisés, l'installation d'exposition, la venue de nombreux auteurs pour des conférences et des dédicaces eurent pour effet l'attraction de nombreux visiteurs et participèrent à légitimer la bande dessinée. La renommée du festival incita les pouvoirs publics à élaborer en 1984 le projet de la construction d'un grand Centre national de la bande dessinée et de l'image, aujourd'hui la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, qui ouvrit ses portes en 1989. Cette institution remplit aussi bien les fonctions de médiathèque, que de centre de recherches et d'archives. Elle a pour mission de sauvegarder, classer, conserver, valoriser et transmettre tout le patrimoine relatif au neuvième art.

En moins de deux siècles, la bande dessinée s'est véritablement imposée comme un art à part entière. Cet art comporte ses propres écoles, ses propres techniques, ses influences et ses maîtres, ses œuvres incontournables, un art qui dispose aussi de son propre marché et représente une part non négligeable du chiffre d'affaire des maisons d'édition.

¹¹ L'affiche de l'exposition se trouve dans les documents de l'annexe, document 2, page 248.

2 – Les motivations de la réalisation d'un tel mémoire

Un amour inconditionnel pour la bande dessinée

Le choix de la bande dessinée comme champ de recherche pour mon mémoire de Master résulte d'une conjugaison de plusieurs facteurs.

Premièrement, c'est véritablement par passion pour le neuvième art, je dirais même que je suis tombée dedans quand j'étais petite, « *par Toutatis* » ! Depuis mon plus jeune âge, je m'enthousiasme pour cette forme d'art aux productions aussi multiples que variées. Cela a commencé avec les séries les plus populaires de la bande dessinée franco-belge, celles qui ont fait les grandes heures de *Spirou* et *Pilote*. Ma soif insatiable de lectures et ma grande curiosité m'ont très vite conduite vers d'autres auteurs et séries moins connues, d'autres genres aussi comme le roman graphique, en passant par le manga, ou encore le *comix underground*. Aujourd'hui encore, je continue de dévorer des bandes dessinées avec la même joie et excitation inextinguibles.

Si l'amour du neuvième art est ma toute première motivation, la deuxième est mon souhait de démontrer qu'il est possible de réaliser des études sérieuses à partir de supports culturels ludiques et de divertissement. Ainsi, selon la citation de Benoît Mouchart, la bande dessinée, étant une sorte de miroir de la société à un moment donné et dans un lieu donné, elle peut alors constituer une source historique tout aussi légitime qu'un article de presse par exemple. Il y a donc aussi de ma part, une volonté de conférer à la bande dessinée une reconnaissance dont elle ne bénéficie encore pas complètement de nos jours.

À l'instar du politiste Antoine Buéno, auteur de l'excellent essai *Le petit livre bleu*¹², ce travail de recherche « *n'a vocation ni à accuser, ni à démolir. Juste à analyser* »¹³ mais de montrer que « *passer les œuvres pops au crible de l'analyse peut être à la fois enrichissant et amusant* »¹⁴. Ce mémoire n'a aucunement pour objet non plus de « *faire les grands procès* » des auteurs de bande dessinée concernant la représentation de la femme dans leurs séries. Certains auteurs pouvaient très bien ne pas avoir conscience que leurs œuvres diffusaient une imagerie stéréotypée, la considérant comme « *normale* » car similaire à ce qu'ils retrouvaient dans d'autres réalisations iconographiques (affiches publicitaires, peintures...) et

¹² Dans son essai *Le petit livre bleu* paru en 2013, Antoine Buéno démontre, en s'amusant que les Schtroumpfs présenteraient les caractéristiques d'une société totalitaire empreinte de nazisme, de stalinisme entretenant le mythe d'un univers utopique.

¹³ Antoine Buéno, *Le petit livre bleu*, Pocket, 2013 ; p. 7

¹⁴ *Ibid* ; p. 169.

correspondant au modèle de société construite sur une division sexuée des rôles sociaux qui leur était inculqué dès l'enfance.

Une sensibilité féministe

Par sensibilité aux problématiques portant sur les droits des femmes et l'égalité des sexes, j'ai choisi de centrer mon analyse sur l'image de la femme. Un tel sujet me permet aussi de participer à la légitimation d'études accordant une place à la femme dans l'histoire, et de manière plus large aux études de genre car étudier la représentation des femmes, c'est aussi questionner la représentation des identités sexuées. Or si, comme l'a montré l'historienne Françoise Thébaud dans son article « *Écrire l'Histoire des Femmes et du Genre en France* »¹⁵, ce champ d'études de par sa pluridisciplinarité est foisonnant, il ne bénéficie pas encore de toute la reconnaissance institutionnelle qu'il mérite.

L'étude des représentations des femmes dans la bande dessinée a conduit à aborder la question des stéréotypes. Ces types de représentation des sexes ont un impact non négligeable sur les perceptions. Ils créent et pérennisent des mécanismes cognitifs qui font que ces images préconstruites des identités sexuées se présentent comme des vérités sur lesquelles il n'y aurait pas lieu de revenir, et c'est à partir de ces différenciations hermétiques que se basent en partie les inégalités.

Toutefois, qu'elle soit l'expression délibérée d'un auteur ou le reflet de l'esprit d'une époque donnée dans une société donnée, la bande dessinée, à l'instar du cinéma ou de la littérature ou encore de la peinture, véhicule des images stéréotypées, elle peut ne pas être très ouverte sur certaines questions ou à l'inverse briser des tabous.

Ce choix découle donc d'un engagement initial en faveur d'une égalité homme-femme dans les représentations mais l'argumentaire se voudra scientifique et non militant.

¹⁵ Françoise Thébaud, « *Écrire l'Histoire des Femmes et du Genre en France* », *Historiens et géographes*, 392, octobre 2005 ; p. 71 à 81.

3 – Préparer ses différentes sources comme les ingrédients de la « *potion magique* »

La réalisation de ce mémoire a nécessité la mobilisation et l'exploitation de sources multiples et variées, notamment de longues heures de lectures d'albums de bandes dessinées.

Je ne saurais dire combien d'heures exactement car quand on aime, on ne compte pas ! Ce fut aussi les fouilles des milles et un précieux documents de la bibliothèque d'études de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême (Charente), je remercie encore Madame Catherine Ternaux pour son aide précieuse. J'étais aussi enchantée d'aller là-bas que Panoramix se rendant à la bibliothèque d'Alexandrie dans *Astérix et Cléopâtre*.

Trois hebdomadaires de bandes dessinées sélectionnés à l'issue d'un casting

Évidemment, mes principales sources ont été les bandes dessinées et plus précisément, les bandes dessinées franco-belges étant donné que je suis très familiarisée avec elles.

Tout d'abord, j'ai choisi de ne pas étudier les séries parues dans les hebdomadaires issus de la presse confessionnelle, de la presse généraliste, d'une presse appartenant à un parti politique ou des magazines pour jeunes filles. Il s'agissait pour moi d'aller sur un terrain où la ligne éditoriale se présentait d'emblée comme « *neutre* », ne se réclamait d'aucune idéologie, ni ne faisait de prosélytisme religieux et s'adressait à un lectorat large. Toutefois, et cela fera l'objet de développements dans le deuxième chapitre « *La bande dessinée franco-belge, un outil de dépravation de la jeunesse ?* », bien que *Spirou* et *Tintin* ne se déclaraient pas comme des journaux d'obédience catholique, leur milieu éditorial n'en était pas moins influencé.

Pour plusieurs raisons qui vont être davantage explicitées, j'ai décidé de n'exploiter que les séries jeunesse parues dans les hebdomadaires spécialisés dans la bande dessinée soit le trio *Tintin-Spirou-Pilote* durant les Trente glorieuses¹⁶. À noter que la dénomination « *jeunesse* » prend tout son sens et n'introduit pas de redondance car le journal *Pilote* ayant pris un tournant plus adulte après mai 68, certaines séries n'ont donc pas été étudiées car elles ne s'adressaient plus à un public enfantin ou jeune adolescent.

Les trois hebdomadaires précités ont joui d'une très forte notoriété durant la période étudiée, les Trente glorieuses, participèrent à populariser de nombreux héros de bande dessiné et à lancer, dans le milieu, de jeunes auteurs. Ils étaient considérés comme les fleurons de la

¹⁶ Une chronologie des différents albums de bandes dessinées étudiés se trouve en annexe à la page 249, document 3.

bande dessinée franco-belge. Or, une telle caractéristique est intéressante à deux titres. Premièrement, les séries publiées étant donc très populaires, bénéficiaient donc d'un lectorat large, soit de nombreux destinataires pour les messages qu'elles transmettaient implicitement et explicitement. De plus, le lectorat principalement visé sont les enfants, en pleine construction identitaire, avec leurs premières interactions sociales et qui peuvent donc être plus réceptifs aux divers prêts-à-penser véhiculés, sans pour autant avoir le recul nécessaire pour s'en prémunir. Deuxièmement, pour des raisons pratiques, il est très facile d'accéder à l'édition album ou du moins brochée de ces séries car étant plébiscitées après leur parution dans le journal, elles étaient éditées sous format livre. Dans le même ordre d'idées, il est plus facile d'analyser l'évolution d'un personnage et de ses caractéristiques en lisant ses aventures dans un album plutôt que dans un hebdomadaire où l'histoire ne peut être lue que par extraits, ce qui pourrait donc en « *casser* » le dynamisme et atténuer des éléments marquants qui se dégagent dudit personnage.

Néanmoins, les trois hebdomadaires à proprement parler n'ont pas pour autant été bannis de mes sources. Ils sont tout aussi intéressants car ils nous offrent une sorte de « *photographie* » de ce qui était lu à un moment donné et ainsi que des sujets qui faisaient l'actualité. En effet, ces journaux n'étaient pas exclusivement constitués de bandes dessinées. Ils comportaient aussi des articles sur des loisirs ou sur l'actualité, des jeux, des chroniques ainsi que des pages de publicité qui sont tout aussi révélateurs des centres d'intérêts d'une période précise.

Je me suis ensuite intéressée aux séries où des filles et femmes tiennent un rôle secondaire ou principal. Je veux dire par là que je n'ai pas étudié les séries où seuls des hommes occupaient aussi bien les rôles personnages principaux que secondaires et où les femmes n'étaient que figurantes. Ont ainsi été étudiées les séries : *Jo, Zette et Jocko* ; *Tintin* ; *Modeste et Pompon* ; *Gaston Lagaffe* ; *Boule et Bill* ; *Astérix le Gaulois* ; *Achille Talon* ; *La Ribambelle* ; *Sophie* ; *Valérian* ; *Olivier Rameau* ; *Comanche* ; *Isabelle* ; *Natacha et Yoko Tsuno*. Cette liste ne reprend pas en exhaustivité l'ensemble des personnages féminins de bande dessinée présents à cette époque. J'ai dû hélas me résoudre à ne pas pouvoir traiter Queue de Cerise dans *Gil Jourdan* et Barbara dans *Ric Hochet*.

Une bande dessinée destinée à la jeunesse quand « la jeunesse n'est qu'un mot »¹⁷?

L'une des difficultés de ce travail fut aussi celle de travailler sur une littérature principalement destinée à une catégorie qu'il n'est pas aisé de définir avec précision, du moins sans mettre de « barrières » arbitraires et objectives, telles que l'âge.

En effet, par le terme « *jeunesse* », qui est exactement désigné ? Les seules personnes mineures ? Dans ce cas, eu égard au champ temporel du présent mémoire (1945-75), celles ayant moins de 21 ans ?¹⁸ Le terme « *jeunes* » peut-il recouvrir des mineurs mais aussi des jeunes majeurs n'étant pas « symboliquement » adultes pour la société car encore étudiants, pas insérés dans la vie active et donc dépendants de leur parents ? Ou, pour les garçons, ceux n'ayant toujours pas effectué leur service militaire¹⁹ en ce qu'il était vu comme un passage obligé vers l'âge adulte, faisant du fils, « un homme », un « véritable examen de virilité » comme l'explique l'historien Christophe Gracieux dans son article « *Jeunesse et service militaire en France dans les années 1960 et 1970. Le déclin d'un rite de passage* »²⁰.

Ainsi, s'il apparaît difficile de déterminer tout d'abord une catégorie précise de personnes pour définir la jeunesse, un autre problème se pose. La jeunesse de la fin des années 40 et des années 50, est-elle la même que celle des années 60 et celle des années 70 ?

Ce fut en effet à la fin des années 50 et au tournant 60 que la jeunesse occidentale commença à véritablement s'affirmer dans une société qui, jusqu'alors, ne prenait guère en compte ses besoins spécifiques, ses attentes et ses espoirs.

Cette affirmation, dans une société où jusque-là seuls les adultes avaient réellement droit de cité, fut portée par l'explosion juvénile sur le plan quantitatif. En effet, la population juvénile représentait environ 30% de la population française²¹ ; un tel chiffre s'expliquant par l'arrivée à l'âge adolescent des enfants issus du *baby-boom* de l'après-guerre où le taux de natalité était en 1945 de 16,2%, avec près de 800 000 naissances annuelles²². À ce premier aspect démographique, en découlait un autre, celui de la considérable massification des

¹⁷ En référence à l'article du sociologue français Pierre Bourdieu paru dans son ouvrage *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, 1984 ; p.143-154.

¹⁸ La majorité civile fut abaissée à 18 ans sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing avec la loi n°74-631 du 5 juillet 1974.

¹⁹ Le service militaire fut instauré en France dès 1798 par la loi Jourdan du 5 septembre 1798.

²⁰ Article publié dans l'ouvrage *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, PUF, 2009, Ludivine Bantigny et Ivan Jablonka (dir.) ; p. 213 à 224.

²¹ Cf. données de l'INSEE.

²² Olivier Galland, *Les jeunes*, Paris, La Découverte & Syros, 2009 ; p.31 et 32.

effectifs scolaires passant de 902 000 sur l'année 1945-46 à 2 400 000 sur l'année 1961-62²³, expliquée notamment par un allongement de la durée des études.

Si cette jeunesse se démarquait par ses effectifs élevés et croissants, elle s'imposa aussi comme un nouvel acteur social à part entière par ses pratiques bien singulières. En effet, disposant d'un petit pouvoir d'achat, obtenu par les revenus de ses parents dont le niveau de vie allait à la hausse, elle put alors, elle aussi, s'inscrire dans cette nouvelle société de consommation. Dans un contexte marqué par l'entrée en scène du temps des loisirs et de la culture de masse, elle fit valoir son pouvoir d'achat sur des biens culturels (disques 45, poste radio à transistor portable²⁴, séances au cinéma...) et vestimentaires, alors constitutifs d'une culture qui lui est proprement spécifique. Ce fut aussi l'expression d'une volonté de se démarquer, d'adopter et de se rassembler autour de rites, pratiques, langage et comportements communs et spécifiques au nouveau groupe social que les jeunes constituaient alors.

Ces nouvelles pratiques culturelles juvéniles vont faire aussi les beaux jours des industriels y voyant un nouveau public, à fort potentiel, à conquérir.

Les industriels de l'audiovisuel et de la presse, conscients de l'attente des jeunes, vont alors lancer des émissions et magazines spécialement dédiés aux jeunes ; des médias d'un autre genre, d'un ton résolument différent de ce qu'il y avait alors, se posant comme proches des jeunes, parlant de leurs problèmes et tourments, mais aussi, mettant en avant leurs centres d'intérêt comme les idoles *yéyés*²⁵ du moment²⁶. Parmi ces nouveaux médias « spécialement » destinés aux jeunes, peuvent être cités l'émission de radio présentée par Daniel Filipacchi et Franck Ténot, *Salut les Copains* diffusée sur *Europe 1* dès 1959, cette émission connaissant un fort engouement auprès des jeunes se déclina en 1962 sous forme de magazine au titre éponyme²⁷ ; ou encore le magazine *Âge tendre et tête de bois*²⁸ d'Albert Raisner lancé en 1962.

²³ Olivier Galland, *Les jeunes*, Paris, La Découverte & Syros, 2009 ; p. 32.

²⁴ Dans les années 60, la radio était écoutée par environ 67% des jeunes entre 15 et 24 ans. Pascale Goetschel, *Histoire culturelle de la France au XXème siècle*, Documentation française, 8077, septembre-octobre 2010 ; p. 42 et 43.

²⁵ Le *yéyé* désigne un courant musical très en vogue dans les *sixties* qui se voulait le pendant de la musique américaine *twist and rock*, il est la transcription du terme anglais « *yeah* » rythmant ces chansons. Par extension le *yéyé* a aussi désigné toute la mode qui s'est construite autour de ce genre musical, se calquant sur les idoles du moment comme Johnny Halliday ou Sylvie Vartan

²⁶ L'émission *Salut les Copains*, diffusée sur *Europe 1*, avait réussi le pari d'organiser une grande fête des jeunes avec la « *folle nuit* » des 150 000 « copains », organisée à Paris, place de la Nation le 22 juin 1963, où s'étaient produits en concert Sylvie Vartan et Johnny Halliday, alors vedettes du moment.

²⁷ Succès du magazine *Salut les Copains* qui fut publié jusqu'à 900 000 exemplaires, puis à atteindre 1 000 000 d'exemplaires.

Ainsi, pour revenir à notre présent mémoire et à la problématique que pose la définition du terme « jeunesse », il a été choisi de se référer au lectorat principalement visé par les éditeurs des trois revues de bandes dessinées étudiées. En effet, et comme il le sera plus amplement développé dans la première partie, ces journaux s'adressaient prioritairement à un public constitué d'enfants et d'adolescents. Cette orientation éditoriale s'explique premièrement par toutes les précautions et attentions relatives à son contenu (en particulier, au regard de la loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse), aux efforts déployés pour donner du crédit à des publications alors majoritairement préjugées comme nocives par les milieux catholiques et des associations d'éducateurs en ce qu'elle détournerait la jeunesse de ses études et des valeurs morales. Les trois journaux étudiés, *Spirou*, *Tintin* et *Pilote* avaient donc opté pour une jeunesse recouvrant l'enfance et l'adolescence, même si le dernier, *Pilote*, s'orienta progressivement et ouvertement vers un public plus adulte durant les années 60 et même si *Tintin* se présentait comme « *le journal des jeunes de 7 à 77 ans* ».

Le choix d'une période

Si, au début, je comptais établir un panorama de la place de la femme dans la bande dessinée de 1945 jusqu'à nos jours, je dus finalement renoncer à cette entreprise, peut-être un peu ambitieuse, eu égard au temps dont je disposais pour bien effectuer mes recherches. J'ai donc ainsi préféré me restreindre au cadre temporel des Trente Glorieuses.

Pour rappel, l'expression « *Trente glorieuses* », dont l'économiste français Jean Fourastié a la paternité, désigne la période allant de 1945 à 1975, durant laquelle la majorité des pays occidentaux, dont la France, connurent une forte et continue croissance économique accompagnée d'hausse globale du niveau de vie, marquant ainsi l'entrée dans l'ère de la société de consommation.

Un terreau très fertile pour mon analyse. Ce fut durant cette période que fut adoptée et entra en vigueur la loi n°49-956 du 16 juillet 1949 portant sur les publications destinées à la jeunesse qui instaura une véritable mise sous tutelle de la bande dessinée. De plus, l'institution de la Commission de surveillance et contrôle des publications destinées à la jeunesse, consécutive à ladite loi, eut un impact non négligeable sur la présence des femmes

²⁸ Le magazine fut finalement cédé à Daniel Filipacchi en 1962 et fut rebaptisé *Mademoiselle Âge tendre* et davantage orienté vers un public adolescent et féminin.

dans la bande dessinée. Tout ceci sera développé dans la première partie, « *La bande dessinée franco-belge, un no woman's land ?* ».

Par ailleurs, cette période a toujours beaucoup suscité mon intérêt et ma curiosité, étant donné qu'elle fut le témoin de nombreuses mutations de diverses natures, aussi bien politiques, qu'économiques, sociales, sociétales et culturelles.

Une palette de sources

Parmi les autres sources étudiées, je me suis notamment appuyée sur d'autres documents iconographiques afin d'élargir ma réflexion et d'établir des comparaisons.

C'est le cas d'affiches ayant pour thématique la femme. L'ouvrage *Lutte des femmes : 100 d'affiches féministes*, des historiennes Bibia Pavard et Michèle Zancarini-Fournel m'a été d'une grande aide. Mais aussi des œuvres picturales pour l'analyse desquelles je me suis aidée de l'ouvrage *Les femmes dans l'art* de Marta Alvarez González, historienne de l'art et conservatrice du Palazzo Vecchio et Simona Bartolena, historienne de l'art et iconographe d'ouvrages d'histoire de l'art. Je me suis également intéressée à la publicité pour laquelle, le livre d'Annie Pastor, auteur et ex-rédactrice en chef à *L'Écho des savanes*, intitulé *Les publicités que vous ne verrez plus jamais 2. Spécial sexisme*, ainsi que le site *vintageadbrowser.com* furent de véritables mines d'or, compilant de nombreuses 'réclames' parues tout au long du XX^{ème} siècle, sans oublier le site communautaire *Pinterest.com* qui a constitué une excellente base de données iconographiques étant donné que le principe de tel site est le partage de photos classées en différentes rubriques et portant sur des sujets très variés ; j'ai pu ainsi consulter plusieurs albums composés d'anciennes affiches publicitaires.

Enfin, dans les sources imprimées, il y eut tout d'abord les textes de loi et certains comptes rendus de la Commission de surveillance et de contrôle des publications que l'on peut trouver à la Bibliothèque nationale de France (BnF). L'attention fut aussi portée sur les entretiens et anecdotes des auteurs qui peuvent être trouvés dans des revues spécialisées sur la bande dessinée comme *DBD* ; encore une fois, la BnF, les comptant dans ses collections, me fut d'une grande aide. Les rééditions chronologiques ou thématiques de séries pour des intégrales où les préfaces introductives recèlent également des informations intéressantes.

Expositions et conférences, un bol d'air culturel

Et il n'y a pas que le travail de lecture en bibliothèque qui a compté, la construction de ma réflexion s'est aussi faite par des recherches plus « actives ». Car cette réflexion s'enrichit et se diversifie avec une culture solide du sujet, une culture qui se forge avec des visites dans les musées consacrés à la bande dessinée, comme le Musée de la bande dessinée d'Angoulême (Charentes) et le Centre belge de la Bande dessinée à Bruxelles qui sont de véritables mines d'information. Mais il y eut aussi des expositions temporaires comme celle sur Gotlib, « *L'effet coccinelle* » (à la chapelle Saint Sauveur, à Saint Malo (Ille-et-Vilaine)), l'exposition « *Astérix à la BnF !* » (à la Bibliothèque nationale de France, à Paris), celle sur les œuvres d'Enki Bilal, « *Mécahumanimal* » (au musée des Arts et métiers, à Paris) ou encore celle intitulée « *Bandes dessinée et l'immigration* » (au musée de l'histoire et de l'immigration, à Paris).

Les conférences, en ce qu'elles permettent des échanges, d'entendre le point de vue d'autres chercheurs, affinent aussi nos idées et nous ouvrent de nouvelles perspectives. Ce furent entre autres la conférence « *le genre, nouveau paradigme de recherche ?* » organisée dans le cadre du Forum CNRS en novembre 2013, les conférences dans le cadre de la journée interdisciplinaire sur le genre à laquelle j'eus aussi la chance et le plaisir de participer en tant qu'intervenante, en mars 2014, à l'Université Paris-Sorbonne, ainsi que les cycles de conférences dans le cadre de l'évènement *SoBD* 2013, les 29, 30 novembre et le 1^{er} décembre 2013, à l'Espace des Blancs manteaux à Paris, sans oublier la conférence de Dominique Lerch, docteur en histoire contemporaine, intitulée « *l'imagerie pour enfant au XIX^{ème} siècle, la sauvegarde et exploitation d'un trésor archivistique et iconographique* », qui eut lieu en avril 2013 dans le cadre de mon séminaire.

État de la recherche sur bande dessinée franco-belge

La bande dessinée est un support qui a inspiré de nombreuses recherches et ce, dans des champs pluridisciplinaires.

Des chercheurs se sont ainsi intéressés à la période qui suivit la Seconde guerre mondiale avec la fronde qui fut lancée contre la bande dessinée et, plus précisément, le *comic* ainsi qu'à la censure avec la loi n°49-956, comme les historiens Pascal Ory, Thierry Crépin, ou encore Anne Crétois avec son mémoire intitulé : *L'encadrement des publications par la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à*

l'adolescence (1950-1974), sous la direction de Pascal Ory en 2002 à l'Université Paris-Panthéon.

D'autres, comme l'historien Philippe Delisle, se sont penchés sur l'imaginaire religieux et colonialiste avec, entre autres, son ouvrage *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial. Des années 1930 aux années 1980*.

Des travaux universitaires, en histoire, furent aussi effectués sur des revues de bandes dessinées comme ceux de Virginie Talet *Les magazines Métal Hurlant et Ah ! Nana : deux expériences dans l'univers underground en France (1975-1987)*, un mémoire de maîtrise effectué sous la direction Françoise Thébaud en 2004 à l'Université d'Avignon et Pays du Vaucluse. Ou encore Blanche Delaborde avec *Le magazine Ah ! Nana (1976-1978)* sous la direction de Nicolas Bourguinat à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

Concernant la représentation des femmes dans la bande dessinée, on peut trouver l'ouvrage de l'écrivaine Annie Pilloy, *Les compagnes des héros de B.D. Des femmes et des bulles*, le travail de recherche de Fanny Macary en DESS Ingénierie documentaire, *Études sur la représentation de la femme dans la bande dessinée parue entre 1980 et 2003*, ou encore le mémoire en communication sociale d'Amélie Honorez, *La représentation du genre féminin dans la bande dessinée québécoise* en 2012 à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

4 – Radiographie du déroulement des recherches

Méthodologie utilisée

Pour cette analyse, utilisant pour support premier la bande dessinée, je me suis intéressée au contenu même des bandes dessinées, les aspects ayant trait à la forme n'ont donc pas été pris en compte.

Les bandes dessinées ont été lues et analysées à l'aune d'une grille de dépouillement²⁹ me permettant de faire ressortir les différentes typologies de la femme lorsque celle-ci est représentée. Est ensuite rédigée une note où figurent une description psychologique et physique des personnages féminins récurrents, leurs interactions avec les autres personnages, leur poids dans l'histoire et enfin le contenu et la pertinence de leurs propos.

²⁹ Un extrait du modèle de la grille de dépouillement utilisée pour la série *Astérix le Gaulois* est e dans les annexes à la page 256, document 4.

Une fois que ce premier travail d'observation est effectué, une synthèse sur le personnage est alors rédigée, avec à l'appui, les références des pages et cases pour illustrer mon argumentation.

Après avoir réalisé le texte analytique pour chacun de mes personnages, ces différents portraits ont alors été regroupés dans de grandes catégories que l'on pourrait appeler des modèles-types.

Les analyses des différents personnages féminins étant effectuées et une synthèse à leur sujet rédigée, il s'agit ensuite de les regrouper dans les différentes catégories typologiques. Enfin, il faut réinscrire dans son contexte historique et social, ces différents modèles-types, voir quel était l'état du droit à ce moment-là, ou quelle était la perception de la femme dans d'autres supports culturels ou *marketing*.

Les difficultés rencontrées

Mener ces travaux de recherches ne furent évidemment pas exempts de difficultés.

La première difficulté, et sûrement la plus importante d'entre elles, porte sur le fond. Pour ce genre d'analyse, il est important de toujours avoir à l'esprit la distance temporelle entre soi et le contexte social et culturel dans lequel s'inscrivent les objets étudiés. Par exemple, certaines planches de bande dessinée ou publicités datant de la fin des années 40 et début des années 50 pourraient être jugées désuètes, voire archaïques. Or, elles ne reflètent que des valeurs qui avaient alors cours dans la société des années 50, il est donc normal qu'elles ne puissent que très difficilement trouver un écho dans notre société actuelle. Il est donc important de toujours suivre ce fameux « *fil d'Ariane* », la bande dessinée est un « *miroir* » de notre société, reflétant nos valeurs, modes de vie et coutumes à un moment donné.

La deuxième difficulté porte sur la forme et fut celle de l'attention à porter aux éditions des albums de bandes dessinées utilisées. Par exemple, la série *Boule et Bill* a connu de nombreuses rééditions. Ces rééditions ne s'en tentaient pas à un simple « *rafraîchissement* » du visuel des albums pour les adapter à un *design* plus « *moderne* », il y eut aussi, des rééditions qui mélangeaient dans un seul et même album des planches provenant de différents albums et donc d'années de réalisation et de parution initiales différentes. Une vigilance a été de mise pour n'étudier que des publications comprises dans notre périmètre temporel, soit les Trente glorieuses.

Enfin la troisième difficulté, et elle est aussi la principale limite de ce mémoire, fut celle de parvenir à des parties équilibrées, ce qui n'est pas vraiment le cas, j'en ai bien conscience.

5- Enjeux et problématique du mémoire

Questionnements à propos des personnages féminins

Lorsque l'on pense aux héros de bandes dessinées des Trente glorieuses, on a très vite en tête des héros aventureux et intrépides comme Spirou, Tintin, Astérix et Lucky Luke, ou drôles comme Gaston Lagaffe, ou menant de grandes enquêtes policières comme Gil Jourdan. Tous sont d'ailleurs des personnages masculins. Mais qu'en est-il des femmes dans tout ce petit bataillon de « héros de papier » ?

Pourquoi n'est-ce pas aussi le cas pour des personnages féminins ? Pourquoi cette impression d'absence, si ce n'est ce vide les concernant ? Sont-elles bannies des cases ? Qu'est-ce qui explique leur faible présence ?

De plus, quand des personnages féminins apparaissent, voire s'affirment, ils sont très souvent porteurs de clichés habituellement attribués aux femmes, des caractéristiques peu valorisantes qui ne participent pas à faire gagner en capital sympathie... Quelles sont ces représentations stéréotypées de la femme qui se retrouvent couramment dans la bande dessinée ?

L'objectif poursuivi

Par ce travail de recherche, je me suis efforcée de démontrer que la représentation des femmes, dans les bandes dessinées franco-belges parues en France pendant les Trente glorieuses, était caractérisée par deux principaux phénomènes.

Premièrement, se manifeste une sous-représentation, voire une quasi-absence des femmes dans la bande dessinée. Elles n'endossent ni le rôle principal, ni un rôle secondaire et sont le plus souvent cantonnées à de la figuration ou à des rôles mineurs et épisodiques.

Deuxièmement, les premières femmes apparaissant dans la bande dessinée, durant cette période, correspondent à des modèles stéréotypés traditionnellement attribués à la femme. Elles incarnent tout d'abord des ménagères, avec parfois la double casquette d'épouse

et mère, elles sont aussi les parfaits faire-valoir des héros masculins, les suivant dans leurs aventures tout en restant à l'arrière-plan, n'osant pas prendre de décision et attendant qu'ils s'en chargent. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 60 et surtout dans les années 70, dans un contexte social de libéralisation des mœurs, qu'apparaissent des héroïnes de bande dessinée novatrices mais pas toujours porteuses d'une image réellement plus valorisante de la femme. En outre, ces héroïnes restent, dans tous les cas, minoritaires.

Cette étude de la représentation de la femme dans la bande dessinée se fait bien évidemment à la lumière du contexte historique, social et culturel car il participe à déterminer les causes de tels modes de représentation.

Présentation du plan

Le présent mémoire est divisé en deux parties et chacune d'entre elles sont subdivisées en deux chapitres.

La première partie intitulée, « *la bande dessinée, un no woman's land ?* » recherche les causes expliquant l'absence ou la quasi-absence des femmes dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses. Elle est divisée en deux chapitres, le premier, « *La bande dessinée franco-belge dans un contexte social moralisateur* » met en évidence le contexte politique et social expliquant les facteurs qui ont amené au vote de loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications jeunesse qui eut un poids non négligeable dans l'absence des femmes dans la bande dessinée. Le deuxième chapitre, « *La bande dessinée franco-belge, un outil de dépravation de la jeunesse ?* » examine les conséquences de l'entrée en vigueur de ladite loi dans le monde de la bande dessinée, en particulier les phénomènes de censure et autocensure. Par ailleurs, l'analyse est poursuivie pour mettre en exergue d'autres faits expliquant la faible présence des femmes dans la bande dessinée comme l'influence de l'Église catholique dans le milieu éditorial jeunesse dans la Belgique francophone.

La deuxième partie, « *Les héroïnes de bande dessinée, des coulisses au-devant de la scène* » présente et analyse différents portraits de filles et femmes qui ont joué un rôle principal ou secondaire dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses. Cette deuxième partie se veut plus thématique que chronologique, néanmoins les deux chapitres qui composent cette deuxième partie divisent la période des Trente glorieuses en deux. Le chapitre trois, « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses* » étudie quatre grandes typologies de modèles féminins dont la plupart des

héroïnes se situent sur la période 45 à 65. Le chapitre quatre « *La révolution des filles de papier* » étudie des héroïnes apparues en grande majorité dans le milieu-fin des années 60.

PREMIÈRE PARTIE
LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE,
UN *NO WOMAN'S LAND* ?

CHAPITRE I

LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE DANS UN CONTEXTE SOCIAL MORALISATEUR

Dans cette première partie, je m'efforcerai d'établir l'inventaire des principales causes expliquant l'absence de personnages féminins, tant en personnages principaux que secondaires, dans les bandes dessinées franco-belges parues en France durant les Trente glorieuses.

Ainsi dans le premier chapitre, « *La bande dessinée franco-belge dans un contexte social moralisateur* », sera tout d'abord présentée, succinctement, la situation de la France au lendemain de la Seconde guerre mondiale, et plus précisément, l'attitude qu'elle a adopté envers les enfants et adolescents (1). Faire ce bref exposé permet de mieux comprendre les tenants et les aboutissants du vote de la fameuse loi n°49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, loi qui va véritablement susciter notre intérêt pour la présente étude. Les motivations ayant prévalu au vote de cette loi, si différentes fussent-elles car portées par des groupes sociaux aux intérêts éloignés mais qui poursuivaient néanmoins un but commun, celui de moraliser la jeunesse en la protégeant de publications jugées dangereuses et aux effets pervers (2).

1 – La reconstruction morale de l'après-guerre à travers l'enfant

1945. La France sortait exsangue d'une guerre qui mutila le monde et reste aujourd'hui, celle qui fut la plus meurtrière. De ce long conflit aux conséquences désastreuses, la France essuya de lourdes pertes tant humaines que matérielles avec, notamment, des villes et régions en ruines, détruites par les combats et bombardements.

Au Gouvernement provisoire, issu du Conseil national de la Résistance, s'ouvrit alors un chantier de grande ampleur, celui de la reconstruction de la France. Le nouveau plan de bataille était le suivant, relancer l'économie de la France, rétablir ses villes et ses infrastructures, comme les voies de chemin de fer qui avaient beaucoup souffert des destructions. Mais la reconstruction de la France ne s'entendait pas seulement en termes matériels et économiques, mais aussi en termes humains.

Il s'agissait de relever la population marquée par cette longue guerre afin de relancer le pays. Mais la fin de la guerre ne conduisit pas d'emblée à une amélioration du niveau de vie des populations civiles. Les destructions et ruines des villes laissèrent de nombreuses personnes sans logement. Certains foyers n'étaient pas pourvus de chauffage pour supporter les rudes hivers. Physiquement et moralement sinistrées, les populations devaient aussi faire face aux problèmes de sous-alimentation générant des carences. La pénurie de nourriture persistant, les tickets de rationnement, supprimés à la Libération, furent finalement réintroduits le 28 décembre 1945 et utilisés jusqu'en 1949. Par ailleurs, les pénuries ne touchaient pas que les produits alimentaires mais aussi les médicaments. Les personnes âgées et les enfants étaient le plus affectés par cette situation du fait de leur vulnérabilité.

Or, l'enfant était présenté comme l'incarnation même de l'avenir de la nation française, il était sa personnification.

Face à ces difficultés, la protection de la jeunesse devint l'une des principales priorités des autorités publiques, avec l'objectif de favoriser le plein épanouissement de l'enfant, tant du point de vue physique que moral (1.2). En outre, une politique nataliste fut initiée par l'État français au lendemain de la guerre donnant à l'enfant une place centrale dans la famille (1.1).

1.1- La célébration de l'enfant à la Libération

Au lendemain de la guerre, en raison des déséquilibres démographiques apparus suite au conflit mondial, l'État français choisit de poursuivre une politique familiale empreinte d'une idéologie nataliste, à l'instar de celle menée durant les années 30 puis plus particulièrement sous Vichy. Il s'agissait d'encourager la population française à participer au repeuplement de la France et à ainsi retrouver un certain équilibre démographique. « *La nécessité pour l'avenir national d'appeler à la vie les douze millions de beaux bébés qu'il faut à la France en dix ans* » avait alors proclamé Charles De Gaulle³⁰.

Une forte natalité, si elle symbolisait le renouveau d'une population, témoignait aussi de l'optimisme et de la confiance des populations en l'avenir politique et économique du pays et en ses dirigeants.

L'enclenchement de cette politique nataliste d'après-guerre s'accompagna de l'adoption d'un *statu quo* concernant l'arsenal législatif répressif en matière de contrôle des naissances. La loi du 31 juillet 1920 réprimait la commission ou la complicité de l'avortement et prohibait toute publicité pour les moyens contraceptifs, bien que les préservatifs restaient en vente en libre. Cette loi avait été complétée et durcie à plusieurs reprises, par la loi du 27 mars 1923 qualifiant l'avortement de délit et par la loi du 15 février 1942, adoptée sous Vichy, faisant passer l'avortement du délit à la catégorie la plus haute d'infraction en matière pénale, celle des crimes. Si l'ensemble précité resta en vigueur, les peines particulièrement sévères adoptées sous Vichy ne furent pas maintenues.

L'État français, poursuivant les législations antérieures, notamment la politique familialiste de Vichy où étaient célébrées les valeurs familiales traditionnelles, instaura une politique fiscale particulièrement favorable pour les familles nombreuses. Ainsi peut être citée la loi de finance, adoptée le 31 décembre 1945, qui instaura un quotient familial permettant ainsi une réduction de l'impôt sur le revenu pour les ménages concernés, soit les couples mariés avec enfants. Les allocations familiales, créées en 1938 par le décret-loi du 12 novembre furent renforcées, elles devinrent systématiques dès le deuxième enfant et pour toute la durée de la scolarité obligatoire. Ce quotient familial permit aussi d'autres avantages économiques comme la réduction du coût des transports en commun. Mais c'était surtout

³⁰ Christine Bard, *Les femmes dans la société française au 20^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2006 ; p. 184.

l'allocation de salaire unique qui apportait aux ménages une aide non négligeable. Instaurée dès 1941, elle fut complétée par la loi du 22 août 1946 doublant l'aide au deuxième enfant.

Si le but de ces politiques était d'inciter les ménages à constituer des familles nombreuses sans qu'ils ne craignent d'être pénalisés financièrement, de remettre en cause leur confort matériel ou leur niveau de vie, elles eurent aussi un effet pervers sur le travail féminin en particulier dans les milieux populaires. Les mères de familles furent incitées à cesser leur activité professionnelle et à ne pas la reprendre afin de se consacrer pleinement à leurs enfants, leur statut de mère et épouse au foyer étant plus avantageux économiquement et plus valorisé socialement. En effet, si seul l'homme travaillait, alors le ménage pouvait prétendre à l'allocation salaire unique qui additionnée aux allocations familiales permettait de toucher une somme équivalente au salaire d'une ouvrière, sinon plus au fur et à mesure que la famille s'agrandissait (dès le troisième enfant).

Les conséquences de ces politiques familialistes sur le travail féminin salarié seront plus amplement développées dans le troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses* ».

1.2 – Un esprit sain dans un corps sain

L'idéal de jeunesse se présentait comme une jeunesse enthousiaste, saine d'esprit et de corps, cultivée et éduquée, pleine d'espérance en l'avenir dont elle sera le futur sujet et acteur.

À ce sujet, les associations d'éducation populaire et les mouvements de jeunes, par leurs actions, répondaient aux attentes de l'État en qu'elles s'assuraient du bon développement physique et moral des jeunes, de leur épanouissement (A). Conscient des enjeux que présentait l'éducation populaire pour l'avenir de la société française, le Conseil national de la Résistance mit en place dès 1944, au sein du Ministère de l'Éducation nationale, la Direction en charge de la culture populaire et des mouvements de jeunesse et qui fut confiée à Jean Guéhenno, écrivain et critique littéraire et ancien membre de la Résistance.

Si la préservation et la protection de la jeunesse passaient bien évidemment par l'éducation et la culture, l'entretien d'une bonne moralité était tout aussi important pour l'État (B).

A – L'épanouissement de l'enfant, nouvelle priorité dans la France de l'après-guerre

La période de la Libération fut marquée par l'apparition de nombreuses associations d'éducation populaire, comme *Travail et Culture* ou aussi *Peuple et Cultures*, déterminées à dispenser et à diffuser une culture auprès de tous les jeunes, quel que soit leur milieu social d'origine.

Cet idéal social, qui s'était déjà développé durant la première moitié du XX^{ème} siècle, s'était intensifié durant la Seconde guerre mondiale notamment dans les groupes de résistants et les maquis, ces derniers ayant pris conscience que l'instruction fournie par l'école seule ne suffisait pas à se prémunir des idéologies totalitaires et racistes qui avaient fait rage en France et en Europe. Les valeurs démocratiques ne découlaient pas d'elles-mêmes ; si elles étaient certes le fruit d'une instruction, il fallait que celle-ci fasse de ses destinataires (les élèves), de véritables acteurs à part entière, ils ne devaient plus être de simples récepteurs passifs.

L'éducation dispensée par l'École républicaine devait être prolongée par une éducation moins académique, une éducation stimulante et s'ouvrant sur des domaines variés, privilégiant aussi bien les activités culturelles et les arts que l'éducation civique sans oublier les activités sportives. L'objectif était d'initier une éducation plus participative, permettant à chacun d'agir, d'apporter sa propre valeur ajoutée, de développer ses potentialités, de cultiver des valeurs d'entraide et de solidarité.

À cet égard, il est intéressant d'évoquer l'action de la Jeunesse au plein air (JPA), née Fédération des œuvres laïques de vacances d'enfants et adolescents en 1938 dans le sillage des congés payés octroyés par le Front populaire en 1936 et qui, en 1949, reconnue d'utilité publique, devint la confédération des œuvres laïques de vacances d'enfants et adolescents. Consciente de l'importance des loisirs éducatifs et des vacances dans le développement et l'épanouissement des jeunes, la JPA œuvrait pour rendre ces loisirs et vacances accessibles à tous.

Dans son court-métrage *Vacances pour tous* de 1954, le réalisateur Lucien Wagner présente la campagne menée par la JPA, la vente d'un timbre à 200 Francs, afin de permettre aux enfants adolescents vivant dans les grandes villes qualifiées « *d'oppressantes* » de se refaire une santé physique et morale en partant en colonies de vacances à la campagne. Pointant du doigt les difficultés quotidiennes des grands ensembles urbains comme le surmenage scolaire, la pollution de l'air, le manque d'infrastructures sportives adaptées qui ont des conséquences néfastes sur les enfants, les vacances au grand air se présentaient comme régénératrices, « *plus encore qu'un besoin, une nécessité absolue* ».

« *Pour qu'ils [les enfants] nous reviennent heureux et bien portants, offrez votre aumône à cette magnifique croisade sociale qui prépare à notre pays, un avenir plein de promesses !* » entonnait alors le narrateur du court-métrage.

B – Préserver la moralité juvénile, nouvel objectif de l'État

La protection de la jeunesse s'exprimait aussi à travers une lutte contre la délinquance juvénile dont les actes n'avaient fait qu'augmenter à cause de la misère de la guerre, du marché noir et autres trafics en tout genre. En effet, il faut dès le plus jeune âge former le futur citoyen et la future citoyenne, l'éduquer et veiller à ce qu'il ne tombe dans la barbarie, l'agressivité, l'immoralité et l'obscurantisme. L'éducation de l'enfant se devait donc d'être impeccable afin que celui-ci devienne vertueux et cultivé. Le Législateur, se faisant veilleur de l'intégrité la morale enfantine, partit en chasse contre tous les éléments pouvant perturber l'enfant et le mener sur les sentiers de la perdition.

La bande dessinée, considérée comme une lecture spécifiquement enfantine, était à ce moment-là un coupable tout désigné.

Depuis les années 30, malgré la diffusion de plus en plus large des illustrés et leur succès, elle faisait déjà l'objet de nombreuses attaques et critiques venant des éducateurs et pédagogues, la jugeant comme pauvre intellectuellement. L'Église aussi avait exprimé toute sa méfiance et son hostilité contre les « petits miquets » en particulier contre ceux issus de maisons d'édition laïques. Les bandes dessinées, paraissant aussi bien dans des journaux laïcs que confessionnels, furent au cœur d'une sorte de guerre des idées. L'Église reconnaissait, toutefois, aux illustrés de la presse confessionnelle, comme l'hebdomadaire français *Cœurs vaillants*, un certain rôle didactique en raison la transmission des valeurs chrétiennes auprès des jeunes enfants. En revanche, elle se montrait donc particulièrement virulente envers les éditeurs concurrents, soit les éditeurs laïcs, afin de défendre ses maisons d'éditions comme le groupe Fleurus ou Bayard.

Expression d'une culture populaire, la bande dessinée était mal vue, elle ne pouvait prétendre au statut de littérature, faire partie de la culture savante. L'enfant, étant par essence peu instruit et en construction était *de facto* désigné comme un être vulnérable qui devait être protégé. Ne possédant pas de bagage culturel ni de savoirs solides, ni les armes pour se défendre, il constituait alors une cible privilégiée de ces illustrés au contenu pernicieux et aux images séduisant par leur simplicité et accessibilité. Il pouvait donc facilement se laisser influencer par ce qu'il y lisait et ne plus distinguer ce qui est moral de ce qu'il ne l'est pas.

Ainsi, il incombait aux autorités étatiques, investies d'une mission de reconstruction et préservation de la morale du pays, d'agi, contre tout ce qui pouvait se présenter comme un fléau pour la jeunesse à l'instar de la bande dessinée.

La bande dessinée européenne et plus encore son homologue américaine firent au lendemain de la guerre, l'objet de critiques de plus en plus acerbes formulés par des groupes aux intérêts pourtant antagonistes (communistes, éducateurs, associations familiales, éditeurs français, catholiques...).

Ces différents groupes énumérés ci-dessus, dont le positionnement idéologique et politique sera détaillé dans le titre 2, « *Haro sur les illustrés !* », de cette présente partie, étaient tous d'accord sur la finalité à poursuivre, celui de légiférer sur le contenu même des illustrés et de supprimer, censurer tout contenu jugé néfaste pour la jeunesse.

« *Le désir de censure est un des mieux partagés qui soient dans l'espèce humaine, chez les religieux comme chez les athées, à droite comme à gauche, et que la chasse aux images est un sport pratiqué de tous bords, de tous temps et en tous lieux* », Brian Joubert³¹ et Yves Frémion³².

³¹ Bernard Joubert est un journaliste qui a notamment animé sur France Culture des émissions littéraires. Il est l'un des spécialistes français les plus reconnus sur la censure avec ses nombreux ouvrages comme sa participation à l'ouvrage collectif *On tue à chaque page !* coordonné par Thierry Crépin et Thierry Groenstenn et coédité par le Musée de la bande dessinée et le Temps en 1999 ou encore *La création est-elle libre ?* sous la direction d'Antoine Spire coédité par la Ligue des droits de l'Homme et Le Bord de l'eau en 2003.

³² Yves Frémion et Bernard Joubert, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 8.

2 – Haro sur les illustrés !

Bien que ce travail de recherche porte sur les bandes dessinées franco-belges parues en France durant les Trente glorieuses, il est pertinent d'effectuer une brève analyse du cas de la bande dessinée américaine appelée le *comic*³³. L'histoire de sa mise sous surveillance et de contrôle aux États-Unis (2.1) présente des similitudes et des croisements avec celle mise en œuvre en France qui trouva consécration avec l'entrée en vigueur de la fameuse loi n°49-956 du 16 juillet 1949 portant sur les publications destinées à la jeunesse (2.2).

2.1 – L'origine du mal, le *comic*

À l'instar de la France, la guerre morale contre les illustrés a aussi commencé tôt aux États-Unis, berceau du *comic*. Ce sont tout d'abord les histoires de science-fiction parues dans les *pulp magazines*³⁴ qui furent les premières cibles des campagnes de censure, celles-ci s'étendirent au *comic* en général à la fin des années 40.

Le *comic*, déclaré coupable de fait de perversion et de violences

Depuis 1945, les actes de délinquance et de criminalité enregistrés chez les jeunes ayant fortement augmenté, le *comic*, qui connaissait un grand succès populaire³⁵ en particulier chez les préadolescents et adolescents, fut alors pointé du doigt, considéré comme le principal instigateur d'une telle dérive juvénile. Le *comic*, malgré son succès, ne bénéficiait pas d'une

³³ Les premières bandes dessinées anglo-saxonnes, comme la série *Hogan's Alley* de Richard Felton Outcault, avec *Yellow Kid* en personnage principal et publiée dès 1894 dans le magazine *Truth*, étaient dans un registre comique d'où le premier nom de *funnies* puis de *comic* pour désigner l'ensemble de la production.

³⁴ Les *pulp magazines* publiaient des récits fantastiques, de science-fiction et des enquêtes de détectives. Du fait de leur faible coût, ces magazines connurent un fort succès, en particulier dans les catégories populaires de la société américaine, durant la première moitié du XXème siècle.

³⁵ Selon Bernard Joubert et Thierry Frémion, il se vendait autour d'un milliard d'exemplaires par an de ces journaux consacrés à la bande dessinée américaine à la toute fin des années 40. Le *comic* tirait son succès du fait qu'il touchait un large public, jeune comme adulte, populaire comme plus aisé. Yves Frémion et Bernard Joubert, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 101.

bonne presse. Jean-Paul Gabillet, dans son ouvrage *Des Comics et des Hommes*³⁶, nous relate l'enquête qu'avait réalisée Russell Lynes, rédacteur en chef du mensuel généraliste *Harper's*, à la fin des années 40 et qui avait été relayée ensuite par des journaux à grands tirages. Lynes établissait une hiérarchisation des pratiques culturelles américaines et dans la catégorie « lecture », le *comic* était cantonné au bas de l'échelle. Cette hostilité et ce mépris latents facilitèrent l'organisation de campagnes anti-*comics* dont la première eut lieu entre 1947 et 1949. Dans cette fronde, étaient particulièrement actifs les éducateurs et associations familiales et religieuses comme la très puritaine *Mothers of America*, fustigeant le contenu dangereux et amoral des *comics* qui détournerait les jeunes des vraies valeurs morales et des études et qui fut désigné ennemi numéro un de la jeunesse. Certaines associations religieuses avaient même dressé des listes où étaient répertoriés les magazines publiant des *comics* jugés acceptables pour les distributions des écoles chrétiennes.

Le psychiatre Fredric Wertham devint l'une des principales figures du courant anti-*comic*, plus particulièrement contre les *crime comic books*, les *horror comic books* et les *romance comics*³⁷. Le docteur appuyait ses thèses sur ses études auprès de criminels pré-adolescents et adolescents chez qui il avait repéré un goût pour la lecture des *comics*. Il avait alors établi assez hâtivement une corrélation entre la lecture des *comics* et leur comportement dangereux et agressif. En 1947, il rédigea dans les pages de la revue scientifique *Science Digest*, un article particulièrement critique où il exposait que « *les comic books sont absolument nocifs pour les personnes sensibles, et la plupart des jeunes le sont. Ils s'immiscent dans le développement sexuel normal, ils rendent la violence attrayante et enlèvent de la dignité aux femmes en les faisant apparaître obligatoirement séductrices, comme des objets pour lesquels se disputent vilains et héros* ». Il avait poursuivi sa fronde anti-*comic* avec la parution de son pamphlet *Seduction of the Innocent*, la *Corruption des Innocents*, en 1954 où il rassemblait l'ensemble de ses travaux de recherche dans lesquels il s'efforçait de démontrer que, par leur caractère licencieux, les *comics* recelaient un potentiel criminogène qui pouvait avoir des conséquences désastreuses chez les jeunes. Bien que le

³⁶ Jean-Paul Gabillet, *Des Comics et des Hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Editions du Temps, 2005 ; p. 9.

³⁷ Les *crime comic books* s'inspiraient des journaux de faits divers, reprenant des histoires plus ou moins sordides de crimes. Bien qu'ils réussissent à capter un public entre 1948 et 1952, ils restèrent un genre mineur et de notoriété très modérée. Les *horror comic books*, comme son nom l'indique, était une catégorie misant sur la fantastique et l'épouvante, surtout publiée à la fin des années 40 et jusqu'au milieu des années 50. Les *romance comics* eurent un plus grand succès que les deux genres précédemment cités. Apparus en 1947, au début destinés plutôt à un public féminin et reprenant le schéma des récits à « l'eau de rose », ils évoluèrent pour s'adresser à un public adulte et plutôt masculin avec un contenu érotique que certains qualifièrent de pornographique.

psychiatre ne justifiait pas de manière rigoureuse comment les jeunes étaient apparemment incités à reproduire ce qu'ils lisaient dans les *comics*, ses écrits furent pris très au sérieux par les associations de famille et certains journaux reprurent des extraits de son essai.

À cette campagne anti-*comic* s'ajoutaient aussi les mesures et lois au niveau local, prises par certains États fédérés visant le retrait de magazines de la vente ou l'interdiction de leur publication. Pour Wertham et les ennemis du *comic*, ces mesures étaient insuffisantes et ne devaient plus seulement être locales ; ils firent valoir l'urgence impérieuse d'instaurer un véritable contrôle, aussi bien au niveau fédéral que local. Ils se prévalaient de l'exemple européen, argumentant qu'il était possible dans un État de droit de restreindre des libertés, si fondamentales soient-elles comme la liberté d'expression, si une telle atteinte est justifiée dans un but de protection de l'ordre public.

Autorégulation et autosurveillance des éditeurs américains

Sous pression, victimes d'attaques de plus en plus virulentes et effrayés par l'ampleur que la polémique prenait, plusieurs éditeurs décidèrent alors de se rassembler en association pour fonder la *Comic Magazine Association of America* où ils créèrent le *Comics code* en 1954. Ce code des bonnes mœurs réprimait la glorification du crime, la représentation d'actes de violence comme la torture, les allusions sexuelles, les propos vulgaires, les attaques contre des groupes religieux et ethniques. Ce code professionnel d'autorégulation répondait à deux principaux objectifs. Tout d'abord, échapper à une législation de censure gouvernementale qui aurait pu être encore plus sévère. Ensuite, regagner la confiance des familles qui avait été ébranlée par les vives polémiques sur les *comics*. Ainsi, les éditeurs s'autorégulèrent ; s'ils voulaient que leurs œuvres soient publiées, ils devaient présenter les originaux à une Commission restreinte qui vérifierait que les règles aient bien été respectées. Le *comic* estampillé du sceau *Approved by the Comic code authority*, garantissant donc son caractère acceptable, pouvait alors être transmis aux réseaux de distributeurs qui se chargeraient de le diffuser chez les marchands de journaux. La crainte de ne pouvoir être publié et vendu, qui menait *in fine* au risque d'une mort commerciale, incitait les éditeurs à pratiquer l'autocensure. Une pratique qui restreignait fortement la liberté d'expression et la créativité pour des histoires aseptisées et bien pensantes.

Aujourd'hui, ce code moralité est tombé en désuétude et ce, depuis les années 80, les *comics* peuvent ainsi aborder tous les sujets. Néanmoins, même si Wertham avait finalement reconnu dans son ouvrage *The world of Fanzines*, publié en 1974, que ses propos sur les

comics étaient exagérés, ses premiers écrits ont durablement marqué les esprits et les *comics* restent pour certains des lectures dangereuses faisant la part belle à la violence.

La censure et la mise sous surveillance des bandes dessinées ne furent pas déployées exclusivement aux États-Unis puisqu'elles se sont inspirées des cadres juridiques mis en place en Europe en Grande-Bretagne mais aussi en France. Les développements suivants vont donc porter sur les causes du vote de la loi française du 16 juillet 1949.

2.2 - De la Croisade contre le *comic* à la mise sous surveillance de la bande dessinée

Comme présenté dans le 1.2, « *un esprit sain dans un corps sain* » (et plus précisément dans le B : « *préserver la moralité juvénile, nouvel objectif de l'État* ») fut menée en France une véritable fronde morale contre tout ce qui pouvait insidieusement porter atteinte à l'enfant, comme la bande dessinée (A). Une étonnante coalition constituait cette « armée » de « Croisés », sous couvert d'une morale brandie en étendard, certains s'élevant surtout contre ce qu'ils considéraient comme un impérialisme culturel alors que d'autres rêvaient à l'instauration d'une législation protectionniste (B).

A - Une chasse aux sorcières à la française

Une aversion croissante pour le *comic* en France

Parallèlement aux États-Unis, s'exprima aussi en France dès les années 30, une certaine hostilité envers les illustrés de la part de ligues de moralités et d'éducateurs, désignant ces lectures comme susceptibles de favoriser l'illettrisme. Un récit mêlant images et textes ne pouvait, pour eux, apporter autant de culture et de savoirs que le traditionnel récit écrit ; bien au contraire, il en éloignerait l'enfant qui les lit. Si la France vichyste conservatrice avait proscrit les publications américaines en juillet 1942, les *comics* n'avaient pas dit leur dernier mot et réapparurent sur le sol français au moment de la Libération grâce à des maisons d'éditions franco-américaines fraîchement créées et ayant pour objectif d'importer les productions d'outre-Atlantique en vue de leur commercialisation en France. Le *comic*, à l'instar de son homologue européen, n'avait pas bonne presse et était considéré

comme un produit culturel subalterne. Toutefois la bande dessinée américaine était regardée avec encore plus de méfiance et d'hostilité que l'européenne, en particulier par les catholiques et éducateurs, celle-ci étant considérée comme le chantre de la violence, porteuse d'affabulations fantastiques mettant à mal les sciences et faisant l'apologie de l'amoralité.

Or, si aux États-Unis le *comic* est tout public, et donc destiné aussi bien aux adultes qu'aux enfants, en Europe les bandes dessinées qu'elles soient européennes ou étrangères, sont considérées comme une lecture destinée aux enfants. Ce fait va d'autant plus mettre ses détracteurs en alerte, soucieux de leur contenu jugé pernicieux qui allait se retrouver entre les mains de leurs chères petites têtes blondes et brunes. Ce fut aussi la recrudescence de la criminalité et de la délinquance juvénile qui servit de tremplin aux opposants des bandes dessinées et plus précisément du *comic*. Agité en chiffon rouge, il était devenu la bête noire à abattre car tenu pour responsable de la montée de ces violences et de l'égaré moral des jeunes.

La bande dessinée, nouvelle bête à abattre

L'aversion envers la bande dessinée européenne et surtout américaine n'était pas le monopole des groupes catholiques. Des enseignants et des éducateurs étaient tout aussi critiques à l'encontre des bandes dessinées européennes et américaines. Ils considéraient les illustrés comme des lectures dangereuses qui détournaient l'enfant de ses études, compromettaient son alphabétisation. Pour eux, ces récits simplistes ne pouvaient avoir leur place aux côtés des véritables récits qui nourrissaient la culture et la réflexion, des lectures idéales pour de jeunes cerveaux en pleine croissance et il fallait agir au plus vite contre ces éléments perturbateurs.

Bien que les catholiques et les éducateurs ne portaient pas dans leur cœur la bande dessinée européenne, ils parvenaient toutefois à l'accepter comme lecture convenable pour la jeunesse si celle-ci présentait un contenu didactique et pédagogique, comme il a été évoqué précédemment dans le 1 du présent travail. De même, les maisons d'édition belges francophones étant pour majorité catholiques, leurs publications restaient en accord avec l'idéologie chrétienne, présentant des héros vertueux ; ce point spécifique sera analysé plus en profondeur dans les développements suivants. Ce qui importait pour elles, était surtout de trouver un moyen qui leur permette d'assainir les lectures enfantines de tout élément jugé subversif.

Dans le cadre de cette campagne anti-*comic*, se construisirent des alliances bien singulières. Des groupes sociaux, ayant eu pourtant longtemps des intérêts antagonistes, se lièrent ensemble afin d'atteindre le but commun qu'ils poursuivaient.

B - Entre conservatisme, antiaméricanisme et protectionnisme

Ce fut ainsi une coalition pour le moins curieuse et atypique qui partit en croisade contre le *comic* : des communistes et des catholiques allèrent, main dans la main, lutter contre ce « fléau » outre-Atlantique.

Des crispations idéologiques

Les catholiques fustigeaient le contenu jugé violent et vulgaire des *comics*, s'insurgeant contre toute dimension fantastique et surréaliste. Ils craignaient que de telles lectures déclenchent des attitudes de mimétisme chez leurs enfants, désireux de ressembler à leurs héros. Il s'agissait pour eux de protéger des êtres considérés comme encore vulnérables, incapables de se protéger eux-mêmes et d'avoir assez de recul et d'esprit critique pour prendre conscience du caractère nocif de telles lectures. Leurs thèses étaient soutenues par des parents d'élèves et représentants d'associations de familles, inquiets et souhaitant un assainissement des publications pour leurs bambins.

Les communistes, eux, s'inquiétaient davantage d'une éventuelle propagande pro-américaine. Le *comic* étant l'un des pendants de la culture américaine, il pouvait alors devenir un vecteur privilégié de diffusion de l'idéologie capitaliste et impérialiste. Les communistes ne voulaient pas non plus que ces illustrés américains prennent une part du marché de l'édition de plus en plus grande en France. Et ils n'étaient pas les seuls à souhaiter une politique plus protectionniste.

En effet, à ce duo inattendu, s'ajoutèrent aussi les maisons d'édition françaises, toutes aussi désireuses d'endiguer l'afflux des *comics* en France mais plus pour des raisons plus d'ordre mercantiliste que moral ou politique.

Se protéger d'une concurrence jugée déloyale

Pour rappel, le milieu français de la presse connut de grands bouleversements durant l'Occupation allemande. Certaines maisons d'édition, comme Opera Mundi de Paul Winkler,

réussirent à se délocaliser en zone libre et poursuivirent leurs activités malgré les difficultés et les pénuries de papier. Les Éditions mondiales de Cino del Luca, après avoir stoppé leurs publications au début de la guerre, les reprirent dès décembre 1940 à Vichy et à Nice, elles publièrent *Hurrah !* et *L'aventureux* pour la zone Nord et *Tarzan* et *L'Audacieux* pour la zone Sud. Les frères Offenstadt, dirigeants de la maison d'édition éponyme avec les revues *L'Épatant* ou encore *L'Intrépide*, du fait de leurs origines juives, furent dépossédés de leur entreprise. Enfin, existait aussi un périodique jeunesse ouvertement collaborationniste, *Le téméraire*, diffusant la propagande nazie de janvier 1943 à la fin de la guerre et pour lequel l'historien Pascal Ory a réalisé tout un travail de recherche dans son ouvrage *Le Petit Nazi illustré : vie et survie du Téméraire (1943-1944)*. Or à la Libération, à peine les maisons d'édition françaises eussent-elles repris leurs activités dans un rythme plus normal, qu'elles se retrouvèrent confrontées à un nouveau concurrent de taille, le *comic*.

Cette bande dessinée américaine innovait avec un style et un graphisme plus moderne, proposait de nouveaux genres d'histoire en mêlant fantastique et science-fiction et enfin, étant bon marché, pouvait toucher un plus large public. Ainsi, même si le futur dispositif de contrôle allait toucher indubitablement les productions nationales, il permettrait toutefois aux maisons d'édition françaises de se débarrasser d'un rival bien encombrant. En témoigne René Finkelstein³⁸, ancien directeur général du groupe de presse catholique Fleurus, « *on justifiait notre démarche en disant que nous voulions un assainissement de la presse enfantine mais dans le fond, nous n'avions pas trop envie d'être trop concurrencés par des publications bon marché...* »³⁹.

Elaborer une loi pour satisfaire différents intérêts

Ainsi, tenants de la morale publique et partisans d'un protectionnisme réclamaient un régime de contrôle de ces illustrés, leur volonté était renforcée par les familles qui s'inquiétaient des lectures qui pouvaient s'offrir à leurs enfants.

Un tel régime de contrôle étant complexe à mettre en place, eu égard aux différents intérêts à concilier, plusieurs commissions (une pour l'Éducation nationale, une pour la

³⁸ René Finkelstein, alors directeur général des éditions Fleurus qui publiait l'hebdomadaire *Cœurs vaillants*, a participé aux discussions pour la mise en place du futur système de contrôle et de surveillance des publications destinées à la jeunesse. Il siégea pendant plus de cinquante ans au sein de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse et à l'adolescence, instance issue de la loi du 16 juillet 1949.

³⁹ Quentin Girard, « *La censure n'est pas morte !* », *Libération*, 20 mai 2013.

http://www.liberation.fr/culture/2013/05/20/la-censure-meme-pas-morte_904278

Justice, une pour la presse, une pour la famille) furent instaurées afin d'élaborer le texte de loi le plus adéquat possible. Une telle tâche ne fut guère aisée car si les différents groupes étaient d'accord pour bloquer les publications américaines et aboutir à un consensus concernant les éléments qui seraient à proscrire des publications pour enfants, l'étendue des pouvoirs et devoirs de la future Commission de contrôle et de surveillance nécessita de longues discussions. Le point le plus sensible fut celui concernant le degré de protectionnisme dont serait revêtue la loi. Les dispositions retenues et adoptées en la matière déçurent le groupe des parlementaires communistes qui les jugeaient beaucoup trop faibles et réclamaient l'instauration d'un quota minimum des publications françaises sur le total des publications enfantines, comme nous l'explique Pierre Charbonnel dans son article « *Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949* ».

À l'issue de longs débats parlementaires, fut adoptée le 16 juillet 1949, la loi portant sur les publications destinées à la jeunesse, un nouvel arsenal législatif qui permettrait ainsi au gouvernement d'Henri Queuille⁴⁰ de ne plus être critiqué pour son immobilisme et son inactivité face à ce qui était considéré comme un péril et une mauvaise influence pour les enfants.

⁴⁰ Henri Queuille, dans sa carrière politique, exerça diverses fonctions étatiques comme ministre (Finances, Intérieur) mais aussi Président du Conseil des ministres sous la IV^{ème} République à plusieurs reprises. Au moment où la loi n°49-956 fut adoptée, il exerçait les fonctions de Président du Conseil des Ministres depuis septembre 1948, Vincent Auriol assurant la charge de Président de la République.

CHAPITRE II

LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN OUTIL DE DÉPRAVATION DE LA JEUNESSE ?

Pour rappel, dans cette première partie, je m'efforcerai d'établir l'inventaire des principales causes expliquant l'absence de personnages féminins, tant en personnages principaux que secondaires, dans les bandes dessinées franco-belges parues en France durant les Trente glorieuses.

Dans ce deuxième chapitre, « *La bande dessinée franco-belge, un outil de dépravation de la jeunesse ?* », sera analysé le contenu de cette loi ainsi que le mécanisme de surveillance et de contrôle des publications qui finit par entraîner un phénomène d'autocensure chez les éditeurs, ces derniers craignant des sanctions sévères (1). Enfin le dernier titre (2) de ce deuxième chapitre analysera les facteurs qui, en plus de la loi de 1949, expliquent l'absence des héros féminins dans ces bandes dessinées franco-belges comme l'influence de l'Église catholique dans le milieu éditorial belge francophone ou encore le fait que le monde professionnel de la bande dessinée était quasi-exclusivement composé d'hommes.

1 – Les publications enfantines dans l'état de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949

En raison des liens étroits qu'entretenait l'Église chrétienne avec le milieu éditorial jeunesse, la bande dessinée belge était sous contrôle moral. La bande dessinée française passa elle aussi sous le contrôle d'une autorité extérieure, non religieuse, contrairement à son homologue Outre-quiévrain, mais étatique et plus précisément, sous la tutelle du Ministère de la Justice.

Les publications, qu'elles soient françaises ou étrangères, vont désormais devoir obéir à des règles pour rentrer dans un périmètre moral régi par une commission (1.2) pourvue d'une mission de moralisation et de protection des jeunes (1.1).

1.1 – La moralisation de la jeunesse par les lectures

Éclaircissements sur l'objet et le champ d'action de la loi

L'article 2 dispose que les publications, appartenant au domaine de l'article 1⁴¹, « *ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la presse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous les actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse* »⁴². Exposant ainsi sa volonté d'épurer les lectures jeunesse, le Législateur a instauré dans le même temps un nouveau délit, celui de la démoralisation de la jeunesse. La présence dans les publications d'un des éléments proscrits cités entraîne commission de telle infraction ; ce qui restreint donc les marges de manœuvre et d'expression des auteurs.

⁴¹ « *Sont assujettis aux prescriptions de la présente loi toutes les publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement destinées aux enfants et adolescents.*

Sont toutefois exceptées les publications officielles et les publications scolaires soumises au contrôle du ministre de l'éducation nationale ».

⁴² L'article 2 fit l'objet d'actualisation comme en 1954 avec l'ajout de « *préjugés ethniques* » en 1954 ou encore en en 1987 « *incitation à l'usage et à la détention ou au trafic de stupéfiant* ».

C'est à travers l'article 13 que s'exprime le caractère protectionniste de ladite loi. Tout d'abord, il prohibe toute importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications jeunesse qui contreviendraient aux dispositions de l'article 2. Mais surtout, les publications étrangères pour enfants, importées en territoire français dans un but de vente ou de distribution gratuite, doivent avoir été autorisées par le Ministère de l'Information après avis de la Commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à la jeunesse, soit une sorte de contrôle *a priori* auquel ne sont pas soumises les publications françaises, ce qui constitue un premier obstacle à l'arrivée de publications étrangères en France. Il est aussi à noter que si la Commission, qui sera étudiée plus amplement dans le développement suivant (1.2), paraît, pour le cas présent, ne pas jouir de pouvoirs forts car elle ne peut émettre qu'un avis auquel n'est pas lié le Ministre de l'Information. Toutefois, la Commission, étant en partie constituée de professionnels de l'édition française peu favorables à la déferlante des bandes dessinées étrangères, en particulier des *comics*, va se pourvoir d'une certaine influence auprès des autorités ministérielles, une place de choix pour ces éditeurs qui disposaient donc de moyens non négligeables pour poser des obstacles aux importations étrangères et préserver l'activité de leur maison d'édition. Les publications françaises se retrouvaient ainsi privilégiées à la grande satisfaction des éditeurs français qui voulaient endiguer le fort succès des publications belges des journaux tel *Spirou*, arrivé en France en 1947, ou encore *Tintin*, mais surtout des *comics*.

Des sanctions sévères et dissuasives, voire fatales pour une maison d'édition

Les dispositions de l'article 2 vont être prises très au sérieux par les éditeurs français, ces derniers étant responsables des contenus de leurs publications, ce sont donc eux qui seront sanctionnés, au titre de l'article 7, en cas de commission d'infraction de cet article 2. Ils encourent une peine d'emprisonnement d'un mois à un an et d'une amende dont le montant peut s'élever de 50 000 à 500 000 Francs. À cet ensemble répressif, s'ajoutait aussi une sanction très crainte en ce qu'elle pouvait conduire une maison d'édition à la faillite, celle de la suspension du périodique ayant publié les illustrés proscrits pour une durée pouvant aller de deux mois à deux ans.

La loi n°49-956 ne resta pas statique et fut modifiée aussi bien par voie réglementaire (avec des ordonnances) que par voie parlementaire, étendant alors son champ d'action et les pouvoirs des organes compétents. Si bien qu'elle dépassa le domaine des publications jeunesse pour aussi recouvrir celui des publications pour adultes, justifiant cela par la

poursuite d'un objectif des plus légitimes, protéger l'enfance et l'adolescence. L'ordonnance du 23 décembre 1958, pour ne citer qu'elle, durcit considérablement l'article 14. La version initiale interdisait « *de proposer, de donner ou de vendre à des mineurs de dix-huit ans, les publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse, en raison de leur caractère licencieux ou pornographique, de la place faite au crime* », ajoutant dans son deuxième alinéa, l'interdiction « *d'exposer ces publications sur la voie publique, à l'extérieur ou à l'intérieur des magasins ou des kiosques, ou de faire pour elles une publicité dans les mêmes conditions* ». L'ordonnance susmentionnée a étendu l'interdiction d'exposition des revues visées dans l'article 14 « *en quelque lieu que ce soit* » et leur publication est proscrite « *sous quelque forme que ce soit* ». De plus, l'éditeur dont les publications auront fait l'objet de trois mesures d'interdiction, au titre de l'article 14, en moins de douze mois, est désormais tenu de déposer au préalable au Ministère de la Justice ses publications trois mois avant de les mettre en vente.

1.2 – Un *big brother* dans le domaine des publications jeunesse

Suite à la promulgation de la loi du 16 juillet 1949, la bande dessinée fut mise sous la surveillance d'un organe sous tutelle du Ministère de la Justice, chargé de vérifier le « bon » contenu de celle-ci (A), une sorte de « *Police de la morale* », dans un langage *orwellien*, qui étendit son contrôle à des publications pourtant non destinées aux jeunes (B), tout en étant particulièrement stricte envers les publications étrangères (C). Les sanctions, particulièrement sévères, prises pour tout contrevenant à la loi, incitèrent éditeur et auteurs à s'autocensurer afin d'éviter toute condamnation (D).

A – L'entrée en scène de Dame Anastasie

Afin de veiller au grain, est instituée, par l'article 3 de ladite loi, une commission chargée de la surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (Commission). Cet organe collégial, sous tutelle du ministère de la Justice, comprend en son sein : « *un membre du Conseil d'Etat, désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, président* », un représentant pour chacun des ministères concernés (Justice ; Intérieur ; Presse ; Santé publique et population ; Éducation nationale ; Jeunesse) ; « *deux membres représentant le personnel de l'enseignement public et celui de l'enseignement privé,*

désignés par leurs organisations syndicales ; trois représentants de la presse destinés à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels ; quatre représentants des mouvements ou organisations de jeunesse désignés sur proposition de leurs fédérations, par le conseil supérieur de l'éducation nationale » ; un représentant par commission parlementaire concernée (Presse ; Justice et la législation ; Éducation nationale ; Famille, population et santé publique) ; « *trois représentants des dessinateurs et auteurs désignés par leur organisations syndicales ; un père et une mère de famille, désignés par l'union nationale des associations familiales ; deux magistrats ou anciens magistrats, siégeant ou ayant siégé dans les tribunaux pour enfants, désignés par le Conseil supérieur de la magistrature »*. Par une telle composition où tous les intérêts en présence son concernés, la Commission va se charger de seconder les autorités publiques dans leur travail de protection de la jeunesse en matière de lecture.

La Commission est compétente pour proposer au ministre de l'Information des mesures visant à l'amélioration du dispositif législatif. Mais c'est surtout par son travail de surveillance des publications jeunesse que la Commission va véritablement s'affirmer, asseoir son influence et accroître ses compétences. La Commission est l'œil des autorités ministérielles, elle est chargée de signaler au ministre de la Justice, à des fins de poursuites judiciaires, les éditeurs de publications contrevenant aux dispositions de l'article 2. La Commission a aussi pour mission d'avertir le ministère de l'Intérieur de toutes les publications ne respectant pas les prescriptions de l'article 14 afin qu'il use de ses pouvoirs répressifs pour les faire cesser.

Bien que ne disposant que de simples pouvoirs consultatifs par l'émission d'avis auprès des autorités ministérielles qui n'y sont donc pas liées, la Commission va progressivement asseoir sa souveraineté de par ses recommandations dissuasives et intimidantes envers les éditeurs, instaurant un climat de névrose et poussant ces derniers à l'autocensure afin de se prémunir de toute condamnation.

B - La progressive extension du contrôle de la Commission

La Commission fut très active à ses débuts, son contrôle minutieux et intensif causa bien des déboires à plusieurs maisons d'édition. Elle préférait convoquer l'éditeur responsable de publications contrevenant aux dispositions de l'article 2 et discuter avec lui des rectifications à effectuer plutôt que de se tourner directement vers le ministère de la Justice pour qu'il lance les poursuites. Cette manière de procéder s'articulait dans un « *esprit de*

modération, [la Commission] n'envisageant de poursuites judiciaires que dans les cas où elle se heurterait à l'opiniâtreté d'éditeurs réfractaires et incompréhensifs »⁴³.

Toutefois, son travail de surveillance et de contrôle conduisit à l'application, via l'autorité ministérielle, de mesures particulièrement sévères envers certains éditeurs. Ainsi, Cino Del Duca, directeur des éditions mondiales, prit la décision de mettre fin à la publication de la série *Tarzan* en mai 1952, après de longs démêlés avec la Commission qui lui avait adressé avertissements et mises en demeure. Celle-ci considérant « [qu'] *il est intolérable qu'on rencontre dans la presse enfantine des gorilles associés comme des partenaires aux héros humains* », éructant contre un personnage dont la « *bestialité s'affirme en de multiples détails : après chacun de ses triomphes sur un de ses adversaires, il lance un cri de victoire inarticulé qui ne peut procéder que d'un instinct purement animal* »⁴⁴. L'auteur Pierre Mouchot alias Chott fut condamné à un mois de prison en 1961 en application de l'article 14, à l'issue d'un long combat judiciaire, au motif d'avoir dessiné un squelette ainsi que des scènes de violences dans sa série *Big Bill le casseur*. D'autres maisons d'édition, frappées par des mesures d'interdiction d'affichage, durent mettre la clé sous la porte.

Fantastique, science-fiction, presse du cœur, yéyé... les bêtes noires de la Commission

Parmi les publications destinées à la jeunesse, la bande dessinée, bien qu'ennemie numéro un, n'était pas le seul genre pour lequel la Commission cultivait une certaine aversion. Le compte-rendu de ses activités en 1965 met en exergue son hostilité envers la presse du cœur dont les « *récits [sont] axés uniquement sur les idylles et les amours contrariées, une fixation prématurée de l'esprit des lectrices sur la sexualité. En outre, [ils] présentent, l'existence d'une façon fausse et encouragent un idéal de facilité, l'évasion hors d'un réel tenu pour trop insipide* » ou encore envers les magazines pour adolescents qui « *se vouant à la vulgarisation fébrile du refrain ou de la danse à la mode et à l'adoration dithyrambique de la vedette du jour, de pareilles brochures cultivent le goût d'une vie facile et dépourvue de règles [...]* Par le biais de rubriques de correspondants et de petites

⁴³ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, Melun imprimerie administrative, 1^{er} janvier 1955 ; p. 6.

⁴⁴ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle 1950 dans *Images interdites* d'Yves Frémion et Bernard Joubert, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 77.

annonces, on oriente les jeunes gens et les jeunes filles vers des fréquentations qui, à partir du twist, du madison, etc. sont susceptibles de dégénérer en des exercices moins anodins »⁴⁵.

L'œil de *Big brother* du côté des publications pour adultes

La Commission, bien qu'au regard des dispositions de la loi n°49-956 devait uniquement se cantonner au champ des publications pour la jeunesse, étendit progressivement son emprise sur des publications destinées aux adultes. Par un glissement sémantique, elle parvient à asseoir véritablement son contrôle sur les « *publications de toute nature présentant un danger pour la jeunesse* », soit toutes les publications auxquelles les jeunes auraient accès, notamment chez les marchands de journaux, justifiant cela par son impérieux devoir de la protéger.

Par un tel accroissement de ses pouvoirs de contrôle, « *des pans entiers de la presse française, et tout particulièrement de la presse populaire à faible légitimité culturelle, [furent maintenus] dans une situation inconfortable* »⁴⁶. Ainsi, Georges Biellec, directeur de la maison d'édition Elvifrance spécialisée dans les bandes dessinées érotiques en petit format, devint alors l'un des principaux ennemis de la Commission, ses publications écopèrent de 776 interdictions entre 1972 et 1989, un record.

Aujourd'hui, bien que la loi française n°49-956 du 16 juillet 1949 soit toujours en vigueur, la Commission a perdu de son emprise. Cette Commission que Bernard Joubert juge « *moribonde, quasiment au bord de la disparition* »⁴⁷, continue donc de se réunir de manière trimestrielle mais ses avis ne sont guère suivis. Sa perte d'influence commença dès les années 70.

C - Une bataille aux accents protectionnistes sous couvert de moralité

Dans cette Commission plurale s'exprimaient une collusion d'intérêts ; ainsi beaucoup de ses avis étaient émis dans une logique protectionniste, soutenue par des membres de l'édition française qui avaient trouvé le moyen de mettre des bâtons dans les roues des

⁴⁵ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, Melun imprimerie administrative, 1965 ; p. 12.

⁴⁶ Thierry Crépin et Anne Crétois, « *La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure* », *Le Temps des médias*, 1, 2003 ; p. 63.

⁴⁷ Quentin Girard, « *La censure n'est pas morte !* », *Libération*, 20 mai 2013.

http://www.liberation.fr/culture/2013/05/20/la-censure-meme-pas-morte_904278

publications étrangères, en particulier celles jouissant d'un succès commercial. Ces publications étrangères, qu'elles soient distribuées par une maison d'édition française ou étrangère étaient ainsi passées au peigne fin, à la recherche de la moindre faille pouvant justifier d'une intervention de la Commission.

S'il était plus facile d'agir contre les maisons d'éditions important des publications américaines, la simple vue des *comics* causant pratiquement l'ire de la Commission⁴⁸, les bandes dessinées belges francophones étaient tout aussi examinées de près, même les plus inoffensives.

Parmi les cas les plus connus et les plus étonnants, celui de *Boule et Bill* où il fut reproché à Roba un gag où le cocker Bill faisait un hélicoptère avec ses oreilles au motif de cruauté envers les animaux.

Sources de l'image : Yves Frémion et Bernard Joubert, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 19.



Le cas du Marsupilami est tout aussi significatif, animal né de l'imagination débordante de Franquin, apparu dans les aventures de Spirou, il fut qualifié de « *créature absurde et imaginaire [poussant] des cris inarticulés* »⁴⁹. Au sujet du Marsupilami, il est à noter que la Commission répudiait toute forme de fantaisie, d'imaginaire ou de fantastique. Dans son compte-rendu de 1955, elle écrit « *dans un autre domaine, trop de récits empruntent*

⁴⁸ -L'éditeur lyonnais Lug s'était spécialisé dans l'importation de bandes dessinées américaines qui paraissaient dans son journal *Fantask* dès février 1969. Mais le journal ne fit guère long feu, stoppé au septième numéro en août 1969, la Commission l'ayant décrit comme publication « *extrêmement nocive en raison de sa science-fiction terrifiante, de ses combats de monstres traumatisants, de ses récits au climat angoissant et assorti de dessins aux couleurs violentes* », « *Adieu aux fantastiques* », *Fantask*, 7, 1969 ; p. 69 (Cf. annexe page 257, document 5).

⁴⁹ Yves Frémion et Bernard Joubert, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 77.

encore leur affabulation à des formes d'anticipations scientifiques discutables, voire antiscientifiques, en ce qu'on y surmonte les obstacles par les moyens les plus fantaisistes ou qu'on y porte les affirmations les plus arbitraires, sans prendre aucun appui sur les probabilités ou même les simples conjectures actuellement permises par l'avancement des sciences. C'est seulement par le recours à des vocables bizarres ou par la mise en scène d'appareils ridicules qu'on s'efforce d'imposer à l'esprit de l'enfant de telles anticipations, qui ne sont en fait qu'un tissu d'éléments incohérents, sinon absurdes »⁵⁰.

D'autres publications belges firent aussi les frais des mesures abusives de la Commission comme *Lucky Luke*, la présence d'armes et de bagarres dans les aventures du cowboy solitaire ne lui plaisant guère. La Commission, dans ses comptes rendus, recommande d'ailleurs aux auteurs de faire preuve d'intelligence et d'imagination en épurant ces scènes et en faisant en sorte de ne pas présenter «*une scène de bagarre ou de guerre [...] d'un manière qui ne soit pas trop suggestive pour de jeunes lecteurs* ».

Maurice Tillieux, auteur belge de notamment *Gil Jourdan* et *César* parus dans *Spirou*, raconte même avoir été appelé par le Ministère de l'Intérieur français qui expliqua «*on ne peut pas mettre 'popaïne' dans une bande dessinée : c'est un stupéfiant* » alors que le bédéiste belge avait justement inventé ce terme pour ne pas avoir de problèmes avec la censure⁵¹. Ces mesures excessives montrent qu'il ne s'agit plus là d'une certaine protection de la morale des jeunes mais plutôt de mesures purement protectionnistes visant à favoriser les publications nationales et à freiner le succès des étrangères.

D - De mesures persuasives au phénomène d'autocensure

Les interdictions totales restaient tout de même rares car les éditeurs, craignant les sanctions des autorités ministérielles, anticipaient les contrôles de la Commission en procédant eux-mêmes à une vérification minutieuse et n'hésitaient pas à s'autocensurer.

La Commission, organe redouté du milieu éditorial

En effet, la Commission avait progressivement adopté une stratégie bien rodée. Lorsqu'elle jugeait que des publications contrevenaient aux dispositions de l'article 2 de la loi

⁵⁰ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, 1^{er} janvier 1955 ; p.10.

⁵¹ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 10, mars 2001, cahier n°2, dossier Tillieux ; p. 21.

de 1949, elle envoyait alors un avis à l'éditeur concerné et sursoyait à lancer les poursuites auprès de l'autorité ministérielle le temps que l'éditeur lui réponde. Si celui-ci acceptait de se plier à l'avis de la Commission, alors elle lui dressait des recommandations détaillées afin qu'il effectue les modifications nécessaires. Si celui-ci refusait, elle se tournait vers le Garde des Sceaux et l'éditeur se retrouvait alors exposé au risque de poursuites judiciaires avec *in fine* de lourdes sanctions. Les éditeurs, sous pression, acceptaient bien souvent de satisfaire aux exigences de la Commission qui savait se montrer persuasive, ne voulant pas conduire vers une issue fatale leurs publications et la bonne marche commerciale de leur maison d'édition.

Les avis de la Commission pouvaient être de plus en plus intimidants selon le degré « *de nocivité* » estimé auxquels s'ajoutait la menace de poursuites pénales, incitant les éditeurs à s'en protéger en agissant en amont afin de se prémunir de toute convocation. Progressivement, ces derniers procédèrent eux-mêmes à la censure de leurs propres publications ; des mesures astreignantes et dégradantes pour des maisons d'éditions mais qui leur permettaient *in fine*, d'assurer leur propre pérennité.

Comme il a été expliqué précédemment (C), la Commission, guidée par les ambitions protectionnistes de certains de ses membres, était beaucoup plus regardante concernant les publications étrangères. Il s'agissait donc pour leurs maisons d'édition de prendre les mesures nécessaires afin de se prémunir de toute attaque de sa part. Bernard Joubert, spécialiste de la censure dans les bandes dessinées, révèle ainsi que « *Franquin ou Edgar P. Jacobs durent parfois redessiner certaines de leurs cases, mais on était là dans une cuisine éditoriale qui préside à toute création et, de cela, les lecteurs ne pouvaient pas avoir connaissance* »⁵² Certaines maisons d'édition, comme la lyonnaise Lug⁵³, disposaient même d'ateliers consacrés à la retouche afin de présenter des versions édulcorées des originales et qui seraient jugées convenables par la Commission. Le libraire Gérard Thomassian, spécialiste des bandes dessinées petits formats et aussi auteur notamment de *L'Encyclopédie Thomassian des bandes dessinées* consacrée aux éditions Lug en plusieurs volumes, explique que « *la pression de la censure était tellement forte dans les années 1950/70 que les éditeurs pratiquaient*

⁵² François Boudet, entretien avec Bernard Joubert : « *L'autocensure sans cervelle est encore fréquente dans l'édition* », ActuaBD, avril 2008.
<http://www.actuabd.com/Bernard-Joubert-L-autocensure-sans-cervelle-est-encore-frequence-dans-l-edition>

⁵³ Suite à l'affaire *Fantask*, l'éditeur lança une nouvelle revue de bandes dessinées comportant de nouveau des publications américaines avec des super-héros du nom de *Marvel* en avril 1970 mais qui cessa un an plus tard. Afin de se préserver de tout démêlé avec la Commission qui l'obligerait à stopper la parution du nouveau journal, Lug procédait à de nombreuses retouches sur les originaux afin d'aboutir à des versions qui seraient acceptées par les membres de la Commission.

l'autocensure préventive systématique »⁵⁴. Une autocensure qui a fini par devenir « routinière » regrette Bernard Joubert, certaines maisons d'édition continuent de revoir les versions originales alors que la Commission ne les y oblige plus.

Des mesures d'autocensure préventives pour se prémunir de la Commission

Auteurs et éditeurs, par crainte de la censure et de sanctions pouvant être particulièrement sévères allant même jusqu'à sonner le glas du journal, se gardaient bien de toute représentation susceptible de causer l'ire de la redoutée Commission.

Les éditeurs, soucieux de leur image, incitaient régulièrement leurs auteurs à pratiquer l'autocensure afin de toujours être en mesure d'avoir des publications acceptables au regard de la Commission et de ne pas être dans le collimateur. Ce que saluait la Commission, celle-ci écrivant dans ses travaux de compte-rendu de 1955 : « *la plupart des éditeurs ont pris conscience de leurs obligations morales et semblent avoir compris que – selon les termes mêmes du rapport – ils prennent une part importante des responsabilités éducatives... ils partagent avec la famille, l'école, la profession, le cinéma, la presse d'information* ». L'émoi provoqué dans l'opinion publique anglaise et américaine par les conséquences fâcheuses, voire tragiques, pour les adolescents, de la lecture de certains 'comics' confirme d'une façon éclatante cette responsabilité »⁵⁵.

Ainsi, les bédéistes évitèrent pendant longtemps de dessiner dans leurs histoires tous les éléments qualifiés de subversifs et traqués par la Commission comme les scènes de violence⁵⁶, la consommation d'alcool ou drogues mais aussi les femmes.

⁵⁴ Christian Marmonnier et Benoît Mouchart, « *Dehors les Yankees !* », *Poncetd* (bande dessinées pour adultes), juillet 2000.

<http://poncetd.perso.neuf.fr/CENSURE/comicsdaily.htm#Yankees>

⁵⁵ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, Melun imprimerie administrative, 1^{er} janvier 1955 ; p.25.

⁵⁶ La représentation même d'un symbole de violence comme le revolver était prohibée. Ainsi dans *La corne de rhinocéros*, les malfaiteurs poursuivant le duo Spirou et Fantasio au début de l'histoire ont eu leur revolver gentiment gommés, bien qu'aucun coup de feu ne fût tiré.

2 – Cachez ce sein que je ne saurais voir !

La bande dessinée, est-elle un « *monde sans femme* » ? Il s'agira, dans ce titre 2, d'explorer et analyser les facteurs pouvant fournir une explication sur cette absence de femmes, en tant que personnages (2.1) mais aussi dans le cercle professionnel (2.2).

2.1 – Où sont les femmes ?

Si le contrôle moral des bandes dessinées en Belgique venait de l'Église catholique, très influente dans le milieu éditorial (B) et si celui en France était d'origine législative et exercé par un organe collégial (A), tous deux s'accordaient sur leur méfiance envers la présence de personnages féminins dans la bande dessinée.

A – La femme *persona non grata* dans la bande dessinée

Dans son entreprise de moralisation de la bande dessinée, la Commission avait dans le viseur plusieurs bêtes noires. Dans ses comptes rendus, elle listait les éléments lui faisant horreur dans la bande dessinée comme les excès de violence, la science-fiction qu'elle considérait comme une affabulation, le « *monolithisme* » soit la mauvaise qualité d'impression et le contenu à la fois peu soigné et peu équilibré (carence en matière de rubrique éducative ou de récits à texte), la pauvreté littéraire (la vulgarité, les fautes d'orthographe et la domination du dessin sur le texte), la carence en cohérence des récits (l'absence de lien logique entre les événements contribuant « à *introduire une certaine instabilité dans l'esprit des enfants* »⁵⁷)... Sans oublier la femme faisait l'objet de suspicions et de méfiance pour le nouvel organe fraîchement installée dans les bureaux du Ministère de la Justice, place Vendôme.

La Commission était assez rétive aux personnages féminins, surtout si ces derniers se caractérisaient par une forte personnalité, en ce qu'elle les considérait comme dangereux pour deux principales raisons.

⁵⁷ Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, Melun imprimerie administrative, 1^{er} janvier 1955 ; p 9 et 10.

Un « naturel » séducteur dangereux et insidieux

Tout d'abord parce qu'un personnage de sexe féminin induisait toujours un jeu de séduction avec le personnage principal. Un jeu de séduction qui présentait donc le risque de l'entretien d'une relation ambiguë⁵⁸. Or, l'objectif était la reconstruction morale de la jeunesse, jeunesse qui devait donc être préservée de tout contenu pouvant la déstabiliser ou la perturber. Le fait que tel personnage féminin soit pourvu d'un physique avantageux, dont les formes généreuses seraient mises en valeur éventuellement par une tenue légère, constituait une circonstance aggravante pour la Commission.

Pour rappel dans la tradition judéo-chrétienne, la femme est porteuse d'une certaine ambivalence. Elle symbolise la pureté et la chasteté, qu'il faut à tout prix protéger, mais elle est aussi perçue comme dangereuse et tentatrice (dans *La Genèse*, ce fut par la femme pécheresse, Ève, que le mal arriva et qui conduit à l'exclusion de l'être humain du paradis terrestre).

Une hostilité marquée envers la femme émancipée

Si la Commission ne voulait pas voir dans les publications destinées à la jeunesse des représentations de la femme séduisante, elle voyait d'un tout aussi mauvais œil des personnages féminins autonomes et libérés, aspirant à toujours plus d'émancipation. La force de caractère et l'indépendance affirmée d'un personnage féminin va *de facto* contre le rôle traditionnel dévolu à la femme, celui de rester passive et de servir de faire-valoir à un héros masculin aussi actif que vertueux.

À ce sujet, Thierry Crépin et Anne Crétois, dans leur article « *La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure* »⁵⁹, mentionnent le cas de l'héroïne Sheena reine de la jungle, dans la série éponyme créée en 1937 par Will Eisner et Jerry Iger, devenue *persona non grata* en France pour la Commission en raison de son caractère émancipé qui, en allant contre les rôles sociaux traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes, aurait pu déstabiliser le jeune lecteur. Sans oublier que l'origine américaine de la souveraine de la

⁵⁸ Ce fut aussi une des raisons qu'avança l'auteur Hergé au journaliste de *Lire* Pierre Boncenne pour expliquer son refus de dessiner de « jolies femmes » dans *Tintin*. Pierre Boncenne, « *Tintin s'explique* », (originellement dans *Lire*, 40, décembre 1978), *L'Express*, décembre 2006, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tintin-s-explique_479047.html

⁵⁹ Thierry Crépin et Anne Crétois, « *La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure* », *Le Temps des médias*, 1, 2003 ; p. 58.

jungle et son pouvoir de parler aux animaux, n'arrangeaient non plus en rien son cas aux yeux de la Commission.



Will Eisner et Jerry Iger, *Sheena, Queen of the jungle*, Wags, 4, 1948.

Ainsi, si la Commission bannissait des pages de bandes dessinées les représentations d'une femme séductrice et attirant les hommes, celles d'une femme indépendante et libérées étaient toutes aussi proscrites. Une telle politique adoptée par la Commission incita les auteurs et éditeurs, sous pression, à abandonner toute présence féminine forte s'ils ne voulaient prendre le risque d'être sanctionnés.

« Gommer » les personnages féminins, l'autocensure des auteurs

René Goscinny, prolifique scénariste, dans l'interview qu'il a accordé à Olivier Maltret pour le numéro spécial de *DBD* qui lui est consacré, se défend de toute misogynie. Il rappelle les fortes pressions exercées par la Commission de surveillance et de contrôle des publications qui voyait d'un très mauvais œil le « *mélange des sexes* » durant les années 50 et 60, époque où elle fut particulièrement sévère envers la bande dessinée. Dans une autre interview, cette fois accordée au journaliste littéraire Bernard Pivot dans le magazine *Lire* daté du 8 mai 1976, évoquée par Anne Pilloy dans son ouvrage *Les compagnes de héros de B.D.*, Goscinny explique que « *les éditeurs, en général très bien-pensants, refusaient les filles un peu décolletées, les personnages qui commençaient à faire du gringue aux filles. Alors, on*

s'est habitué à ne pas mettre de femmes dans nos histoires, du moins très peu, mais c'est une chose que la censure nous a imposée »⁶⁰.

Ce que confirme aussi Maurice Tillieux, dans son interview accordée au magazine *DBD*⁶¹, racontant qu'il fallait « *gommer* » tout attribut féminin dans les bandes dessinées si bien qu'il était pratiquement impossible de dessiner une femme en France tant que la Commission restait forte, surveillant les moindres planches des « *petits miquets* ».

Toutefois, la Commission se montrait beaucoup plus souple et bienveillante lorsque les personnages féminins correspondaient plus à une réalité qu'il sied de montrer aux jeunes enfants. Soit des personnages féminins endossant le rôle traditionnel dévolu aux femmes dans la société comme celui d'épouse et/ou mère au foyer ou encore celui d'éternelle fiancée. Bien évidemment, ces personnages féminins, comme leurs homologues masculins, se devaient être asexués, moralité oblige. Ces deux modèles-type de personnages féminins seront développés dans le troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses* ».

Prohibition d'un autre genre aux États-Unis, les femmes dans les *comics*

Retraversons l'Atlantique le temps de quelques lignes pour observer la situation aux États-Unis.

Suite à la consécration et à l'entrée en vigueur du *Comics code* en 1954, qui pour rappel n'émanait pas d'un organe législatif mais des éditeurs eux-mêmes, ces derniers se lancèrent dans un vaste chantier visant à aseptiser le contenu de leurs publications. Par cette opération de « *purification* », les éditeurs voulaient publier des *comics* jugés convenables afin de ne plus être vilipendés, regagner la confiance des populations américaines et enfin, assurer leur survie commerciale.

Parmi les éléments susceptibles de les faire à nouveau plonger dans les affres de la critique acerbe et de la diabolisation, la femme. À l'instar de la Commission, les membres de *Comics code Authority* voyaient aussi dans les personnages féminins dotés d'un fort caractère un péril pour la moralité juvénile. Elles étaient perçues comme des êtres mus par leur instinct « *naturel* » de séductrice, instaurant donc une atmosphère équivoque entre elles et les

⁶⁰ Annie Pilloy, *Les compagnes des héros de B.D : des femmes et des bulles*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; p. 11.

⁶¹ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, 10, *DBD*, mars 2001, cahier n°2, dossier Tillieux ; p. 21.

personnages masculins. Or, il importait pour les éditeurs de présenter des héros masculins vertueux, qui ne seraient pas victimes leurs pulsions.

Furent ainsi évincés des personnages féminins à fort caractère comme Sélina Kyle alias *Catwoman*, créée par le duo Bill Finger et Bob Kane et apparue dans la série *Batman* en 1940. Mise au « *chômage technique* » dès 1954, la justicière masquée ne réapparaîtra à Gotham City qu'en 1966. Un retour permis grâce à un assouplissement du *Comics code*, notamment grâce aux mutations qu'a connues la société américaine dans les années 60 : la progressive libéralisation des mœurs, les revendications féministes portés par des mouvements comme celui du *Women's lib*, les manifestations pacifistes, le mouvement des droits civiques de Martin Luther King... ou encore par l'arrivée du *comix*, une bande dessinée *underground* brisant les tabous et engagée, adoptant un point de vue critique sur la société de consommation, la guerre du Viêt-Nam, soutenant le mouvement des droits civiques et les mouvements féministes et prônant l'amour libre. En matière de libéralisation de la bande dessinée, il est possible d'observer une évolution similaire en France, ce phénomène sera développé dans le quatrième chapitre « *La révolution des filles de papier* ».

B – La bande dessinée belge francophone, naissance et épanouissement en milieu catholique

Cette absence des femmes dans la bande dessinée franco-belge, ou du moins leur apparition dans des rôles mineurs et assez stéréotypés comme la mère ou l'épouse, femme au foyer, ou encore l'éternelle fiancée, s'explique aussi par la forte assise de l'Église dans le petit monde de la bande dessinée belge francophone.

Les travaux de l'historien Philippe Delisle⁶² nous renseignent sur le poids de l'Église catholique dans le monde de l'édition belge francophone, en particulier concernant les publications jeunesse où elle jouit d'un certain monopole dès le début du XXème siècle. Lancée dans son projet de « *reconquête* » des populations pour restaurer une société chrétienne, l'Église voyait dans les publications jeunesse un moyen à la fois novateur et didactique pour attirer les enfants et les sensibiliser à la foi chrétienne.

⁶²Philippe Delisle, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ? Années 1930 / Années 1980*, Paris, Karthala, 2010 ; pages 14 à 43.

L'Église très active dans la presse belge francophone

Ainsi, en plus de posséder ses propres organes de presse généraliste, elle jouissait aussi de suppléments destinés à la jeunesse, d'obédience catholique. Par ces journaux, des bandes dessinées confessionnelles, ou du moins véhiculant moralité chrétienne et bien-pensance, étaient publiées. À cet égard, il est possible de citer *Croisé*, le journal namurien du mouvement de jeunesse la Croisade eucharistique, où Joseph Gillain, dit Jijé, auteur prolifique, en particulier en bandes dessinées ayant la chrétienté pour thématique, fit ses premiers coups de crayon. Mais aussi, *Le Petit Vingtième*, supplément jeunesse hebdomadaire du quotidien belge *Le Vingtième siècle* alors dirigé par le prêtre et journaliste nationaliste Norbert Wallez, créé en 1928 et dont Georges Rémi, dit Hergé, fut nommé le rédacteur en chef. Tintin, le célèbre reporter à houppette en devient le héros phare après le succès de la publication de sa première aventure en 1929, *Tintin au pays des Soviets* où il est d'ailleurs présenté comme un journaliste écrivant pour *Le Petit Vingtième*.

Des références chrétiennes chez *Tintin* et *Spirou*

Bien que les hebdomadaires belges étudiés dans ce mémoire, *Spirou* et *Tintin*, ne se présentaient pas comme des périodiques confessionnels, la Chrétienté n'a pas omis d'y laisser son empreinte et ce, à des degrés variables et sous diverses formes. Les deux journaux fondés respectivement en 1938 et 1946 s'épanouissaient dans un milieu très marqué par le catholicisme et dont les fondateurs eux-mêmes, Jean Dupuis⁶³ et Hergé, entretenaient des liens étroits la religion. André Franquin qualifiait même la maison d'édition Dupuis comme « *vraiment d'obédience catholique, fervente et agissante* »⁶⁴. Les références à la religion, s'il y en avait, pouvaient ainsi apparaître de manière explicite ou en filigranes.

Le scoutisme, mouvement de jeunesse créé en 1907 par le général Robert Baden-Powell⁶⁵ en Angleterre, est très souvent mis en avant dans les bandes dessinées belges francophones. Une bonne piste pour l'Église et son plan de reconquête, eu égard aux valeurs fortes véhiculées par une telle organisation qui sont la solidarité, l'esprit d'initiative, la prise

⁶³ Jean Dupuis, imprimeur belge de confession catholique, devint éditeur des éditions Dupuis en 1922 avec le lancement du magazine féminin *Bonnes soirées* la même année et *Le Moustique*, hebdomadaire humoristique, en 1924. Désirant aussi toucher le lectorat enfantin, il lance l'hebdomadaire *Spirou* en 1938 dans lequel Jijé fut l'un des auteurs piliers.

⁶⁴ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 37.

⁶⁵ Le bédéiste Joseph Gillain alias Jijé, ancien scout, consacra une biographie sur Baden Powell sous forme de bande dessinée.

d'autonomie et de responsabilités, la vie au plein air, le développement physique ainsi que la morale. Les références à la chrétienté sont plus discrètes, mais il est possible d'en noter comme par exemple l'entonnement de cantiques ou encore la présence de la Croix potencée, symbole choisit par la Fédération nationale catholique des scouts de France en 1920 et qui s'étendit aux autres groupements scouts d'obédience catholique.

Le scoutisme peut être mis en scène de manière épisodique comme dans *Boule et Bill* de Roba où, par quelques gags, le lecteur ou la lectrice apprend que le père de Boule est très fier et nostalgique de sa jeunesse dans la patrouille scout des Chamois⁶⁶. Mais il peut aussi constituer l'environnement principal avec, par exemple, la série *La Patrouille des Castors* de Jean-Michel Charlier et Mitacq publiée dans *Spirou* dès 1954, racontant les aventures de cinq garçons portant des noms de totem (Poulain, Chat, Tapir, Fauchon et Mouche), tous scouts et arborant fièrement l'uniforme et en diffusant les valeurs... ou encore, *Les 3A* par Mittéï et Vasseur, publiés dans *Tintin* dès 1962 et mettant en scène trois jeunes garçons dont le prénom comme par la lettre « A », André, Alain et Aldebert⁶⁷.

L'attachement de ces deux hebdomadaires belges, *Spirou* et *Tintin*, à la religion chrétienne se relève aussi à l'occasion des numéros spéciaux réalisés à l'occasion de fêtes comme Noël ou Pâques. Ainsi pour Noël, les hebdomadaires arboraient des couvertures mettant en scène leurs héros avec des références explicitement chrétiennes comme Tintin et ses amis priant devant une crèche, avec une bible posée entre le reporter et son chien Milou, ou encore Spirou et Fantasio dans un univers biblique suivant l'étoile du berger⁶⁸. *Pilote*, après avoir sorti, lui aussi, des couvertures avec une imagerie teintée de chrétienté pour ses numéros de Noël, délaissa vite les références religieuses pour des couvertures plus neutres. Les sites *le Journal de Tintin* et *le Journal de Spirou*, référencés dans les sources du présent mémoire, nous offrent tout un panel des différentes couvertures publiées, et donc celles en lien avec la religion chrétienne, tant pour l'édition belge que pour l'édition française.

Des liens étroits entre le milieu éditorial belge francophone et l'Église

Dans le monde professionnel de la bande dessinée, beaucoup des auteurs belges ont fait leur éducation, leur scolarité et leur formation artistique dans des établissements confessionnels. Ce fut par exemple le cas d'André Franquin qui se souvient de ses jeunes

⁶⁶ Cf. annexes page 258, documents 6.

⁶⁷ Cf. annexes page 258, documents 6.

⁶⁸ Cf. annexes page 259, documents 7.

années à l'Institut Saint Antoine chez les petits frères de Saint Gabriel pour le primaire, à l'Institut Saint Boniface pour le secondaire, puis à l'Institut des Arts de Saint Luc⁶⁹, comme Hergé, expliquant « [qu'] *il était difficile d'y échapper à une époque* »⁷⁰. Ou encore Joseph Gillain, dit Jijé, qui, après une scolarisation dans des établissements catholiques, se forma aux arts à l'école Saint Joseph de Maredsous. Ces deux établissements, non mixtes à l'époque, formaient aux arts en général (technique de la couleur, fusain...) mais enseignaient aussi les spécificités de l'art religieux, alliant hagiographie et art ; le nu féminin dans l'art était bien évidemment proscrit au sein de ces établissements, Saint Luc autorisait seulement les séances de nu masculin. Cette éducation pouvait aussi se compléter par l'adhésion à des mouvements de jeunesse comme Hergé qui intégra les *Belgian Catholic Scouts*, « *Hergé est resté scout assez longtemps, lui... d'ailleurs, une fois adulte, il l'était encore* »⁷¹.

Des auteurs éduqués et formés dans des établissements confessionnels

À cela s'ajoute aussi que les jeunes dessinateurs débutants étaient formés par des plus aguerris, ainsi Franquin, Willy Maltaite, dit Will, Maurice de Bevere, alias Morris furent, lors de leur arrivée à *Spirou*, formés par Jijé, auteur très prolifique de bandes dessinées chrétiennes comme sa biographie du prêtre italien Don Bosco dans *Don Bosco, ami des jeunes* en 1941-1942, un des premiers albums de bande dessinée à avoir connu un succès commercial.

S'appuyant sur le fort réseau catholique, les hebdomadaires *Spirou* et *Tintin* cherchèrent tout d'abord à se faire connaître auprès des milieux confessionnels, visant aussi bien les établissements scolaires que les groupements de scouts.

Le monde ecclésiastique conservait, toutefois, une certaine réserve vis-à-vis de la bande dessinée, quand ce ne fut pas une hostilité. Il incombait alors aux éditeurs, afin d'assurer la pérennité de leur journal, de se couvrir d'une bonne image et de tenir compte de l'avis des religieux, d'autant plus qu'ils souhaitaient conserver la confiance des parents. Pour les éditeurs, il s'agissait alors de présenter leurs hebdomadaires comme des supports de lecture récréatifs mais aussi fidèles aux valeurs chrétiennes, garants d'une morale, mettant en avant des récits didactiques pour le côté éducatif. André Franquin raconta à Numa Sadoul, lors de son entretien, « [qu'] *il existait, paraît-il, un abbé qui servait de directeur de conscience officieux à l'éditeur et qui avait un œil sur tout ce qui paraissait sous le label*

⁶⁹ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 14 et 15.

⁷⁰ Frédéric Bosser, *DBD*, DBD, 1, novembre 1988, cahier n°2, dossier Franquin ; p. 7.

⁷¹ *Ibid* ; p. 7.

Dupuis. Il ne paraissait, disait-on, rien dans Spirou qui n'eût été préalablement soumis à l'Abbé ! Et cela s'est poursuivi fort longtemps. Cet Abbé était-il réel ou imaginaire ? Mystère !... »⁷².

Toutefois, au fur et à mesure de leur succès commercial et de l'affirmation de leur assise sur le monde de la bande dessinée, les deux hebdomadaires, soucieux d'attirer un public plus large et pas forcément chrétien, abandonnèrent progressivement les références chrétiennes et ce, dès le milieu des années 50. Les auteurs devenaient alors plus libres de leurs créations et les éditeurs plus libres de leurs publications.

2.2 – La bande dessinée, un monde d'hommes ?

Outre les conséquences de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949, il est aussi possible d'expliquer l'absence de personnages féminins dans la bande dessinée (B) pour des causes d'ordre structurel, tenant au monde professionnel du neuvième art (A).

A – Conquérir le domaine de la bande dessinée

Durant la période étudiée, soit les Trente Glorieuses, le milieu professionnel de la bande dessinée est un milieu presque quasi exclusivement masculin, aussi bien dans le monde de l'édition que chez les dessinateurs et scénaristes, en passant par les rédactions des magazines.

Une majorité écrasante d'hommes parmi les auteurs de séries populaires

Les sites web *Bdoublées.fr*, *Journaldetintin.free.fr*, *Spirou.free.fr* ont constitué mes principales sources pour ce présent paragraphe, ils offrent une excellente base de données pour les hebdomadaires *Spirou*, *Tintin* et *Pilote* avec un détail très précis des principales séries et des principaux auteurs et ce, par année.

Parmi les grandes séries publiées dans le journal du célèbre groom rouquin, peuvent être citées : *Spirou et Fantasio* (1944) de Jijé, qui a repris le personnage de Rob-Vel, puis André Franquin ; *Jean Valhardi* (1944) de Jijé ; *Buck Danny* (1952) de Victor Hubinon ; *Tif*

⁷² Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 40.

et Tondu (1952) de Will ; *Johan et Pirlouit* (1953) de Peyo ; *Lucky Luke* (1953) de Morris ; *Jerry Spring* (1954) de Jijé ; *La Patrouille des castors* (1955) de Jean-Michel Charlier et Mitacq ; *Gil Jourdan* (1956) de Maurice Tillieux ; *Gaston Lagaffe* (1957) d'André Franquin ; *Les Schtroumpfs* (1958) de Peyo ; *Boule et Bill* (1959) de Jean Roba ; *Benoît Brisefer* (1961) de Peyo ; *Câline et Calebasse* (1961) de Raoul Cauvin et Mazel ; *La Ribambelle* (1962) de Jean Roba ; *Sibylline* (1965) de Raymond Macherot ; *Sophie* (1966) de Jidéhem et Vicq ; *Les Petits Hommes* (1967) de Albert Desprechins, Mittéï et Pierre Seron ; *Marc Lebut et son voisin* (1968) de Francis et Maurice Tillieux ; *Le Marsupilami* (1968) d'André Franquin ; *Les Tuniques bleues* (1968) de Raoul Cauvin et Salvé ; *Tôôôt et Puit* (1969) de Lucien De Gieter ; *Natacha* (1970) de Gos et François Walthéry ; *Isabelle* (1971) d'Yvan Delporte, Raymond Macherot et Will ; *Yoko Tsuno* (1971) de Roger Leloup ; *Flagada* (1972) de Charles Degotte ; *La Scrameustache* (1972) de Gos...

Concernant *Tintin*, le « *journal des jeunes de 7 à 77 ans* », se trouvaient comme séries les plus populaires : *Alix* (1948) de Jacques Martin ; *Blake et Mortimer* (1948) d'Edgar P. Jacob ; *Corentin* (1948) de Paul Cuvelier ; *Jo, Zette et Jocko* (1948) de Hergé ; *Tintin* (1948) de Hergé ; *Quick et Flupke* (1950) de Hergé ; *Bob et Bobette* (1950) de Willy Vandersteen ; *Chlorophylle* (1955) de Raymond Macherot ; *Modeste et Pompon* (1955) d'André Franquin puis par Dino Attanasio ; *Ric Hochet* (1955) de André-Paul Duchâteau et Tibet ; *Chick Bill* (1956) de Tibet ; *Prudence Petitpas* (1957) de Maurice Maréchal ; *Michel Vaillant* (1958) de Jean Graton ; *Oumpah Pah* (1958) de René Goscinny et Albert Uderzo ; *Guy Lefranc* (1959) de Jacques Martin ; *Clifton* (1960) de Raymond Macherot ; *Zig, Puce et Alfred* (1963) de Greg ; *Taka Takata* (1965) de Jo-El Azara et Vicq ; *Luc Orient* (1967) de Michel Greg et Eddy Paape ; *Olivier Rameau* (1968) de Dany et Michel Greg ; *Cubitus* (1968) de Dupa ; *Robin Dubois* (1969) de Bob de Groot et Turk ; *Comanche* (1970) de Michel Greg et Hermann ; *Buddy Longway* (1974) de Dérrib...

Enfin, *Pilote*, l'hebdomadaire français « *qui s'amuse à réfléchir* », présentait comme séries vedettes : *Astérix le Gaulois* (1959) de René Goscinny et Albert Uderzo ; *Michel Tanguy* (1959) de Jean-Michel Charlier et Albert Uderzo ; *Barbe Rouge* (1959) de Jean-Michel Charlier et Victor Hubinon ; *Jehan Sopolet* (1960) de René Goscinny et Albert Uderzo ; *Blueberry* (1963) de Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, *Achille Talon* (1963) de Greg ; *Le grand Duduche* (1963) de Cabu ; *Les Dingodossiers* (1965) de René Goscinny et Marcel Gotlib ; *Philémon* (1965) de Fred ; *Valérian* (1967) de Pierre Cristin et Jean-Claude Mézières *Iznogoud* (1968) de René Goscinny et Jean Tabary ; *La Rubrique à brac* (1968) de

Marcel Gotlib ; *Cellulite* (1969) de Claire Bretécher ; *Le concombre masqué* (1971) de Nikita Mandryka ; *Jack Palmer* (1974) de René Pétillon.

Ainsi durant les Trente glorieuses et sur les trois journaux étudiés, seule l'auteure Claire Bretécher semble avoir tiré son épingle du jeu. Elle avait d'ailleurs commencé dès 1963 avec René Goscinny dans le magazine *L'Os à moelle* avec *Facteur rhésus*. Elle travailla ensuite chez *Spirou* de 1967 à 1971, après être passée chez *Tintin* de 1965 à 1967 pour diverses publications, entre autres pour la série peu connue du grand public *Les Gnangans* mettant en scène des bébés persuadés de tout savoir. C'est à partir du milieu des années 70 et notamment avec l'apparition de magazines plus adultes comme l'*Écho des savanes* (1972), l'éphémère *Ah Nana !* (1976) ou encore *Métal hurlant* (1975) que des auteures comme Florence Cestac, Chantal Montellier et Nicole Claveloux se feront connaître dans le monde du neuvième art.

Des femmes tirant leur épingle du jeu dans le milieu rédactionnel et de la colorisation

Toutefois, si les femmes sont loin d'être légion parmi les scénaristes et les dessinateurs, elles exercent parfois d'autres professions périphériques en lien avec le neuvième art, certaines comme Michèle Henry qui écrivait des articles dans *Pilote* à partir de 1963, après avoir commencé au secrétariat de la rédaction dès 1959 ou comme Marie-Ange Guillaume, secrétaire de rédaction à partir de 1963 et qui rédigea dans *Pilote mensuel*, de 1973 à 1976, des chroniques comme « *Coin lectures* » ou encore « *Rencontres* ».

Mais c'est surtout avec le métier de coloriste qu'elles tirent leur épingle du jeu, celles-ci étant le plus souvent les épouses ou proche parente du scénariste et du dessinateur. À cet égard, il est possible d'évoquer Évelyne Tranlé, sœur de Jean-Claude Mézières qui se chargea de mettre en couleur les aventures de *Valérian et Laureline*. Elle se chargea aussi de la colorisation d'autres séries parues dans *Pilote* comme *Blueberry*, *Astérix (Le Bouclier d'arverne)*, *Le grand Duduche*, *Philémon*, *Comanche...* Cerise, une autre coloriste, qui travailla pour les éditions Dupuis avec notamment comme séries *Chaminou* de Raymond Macherot, le *Marsupilami*, *Natacha...* Un métier, pour lequel, il était toutefois difficile d'obtenir une certaine reconnaissance, les coloristes dans l'ombre des scénaristes et

dessinateurs, et exerçant de plus un métier alors « *injustement mal considéré* » selon les dires d'André Franquin⁷³ lors de son entretien avec l'auteur Numa Sadoul.

B – La femme, une perle rare dans la bande dessinée

Dans plusieurs séries, les personnages qu'ils soient principaux, secondaires voire mineurs sont quasi-exclusivement incarnés par des hommes. Les héros masculins sont en permanence en interaction avec d'autres hommes et évoluent dans un environnement où la femme a presque toujours une place insignifiante.

Les quelques apparitions de personnages féminins, parfois furtives, ne les font pas échapper à une représentation assez souvent stéréotypée. Elles sont très souvent de simples figurantes, endossant les rôles de concierge, de secrétaire ou assistante, mais surtout de ménagère, soit des activités traditionnellement attribuées aux femmes.

À cet égard, sera étudiée la place dévolue aux femmes dans deux séries phares de la bande dessinée francophone, la série belge *Tintin* (b) d'Hergé et la série française *Astérix le Gaulois* de René Goscinny et Albert Uderzo (c). Cette présente sous-partie sera introduite par le commentaire d'une planche assez significative de l'image que l'on se fait des personnages féminins de la bande dessinée (a).

a) Un hommage à la bande dessinée révélateur

Dans la série *Achille Talon* de Michel Greg, dont sera fait une analyse des deux personnages féminins dans le troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge* », un gag est particulièrement intéressant à commenter. Il s'agit du gag « *Jeudi snob* » dans l'album *Achille Talon, l'intégrale, tome 2*, initialement publié dans le sixième tome des aventures du quadra prolix, *Achille Talon au pouvoir*, paru en 1972.

Généreux, Achille Talon souhaiterait faire une surprise à la rédaction de l'hebdomadaire pour lequel il travaille, *Polite*, à l'occasion de leur 500^{ème} numéro. Plein de bonne volonté, il a réussi à convier dans les locaux de la rédaction les grands héros de la bande dessinée franco-belge et américaine.

⁷³ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 32.

Une pleine page⁷⁴ nous offre donc tout un panel de ces héros au nombre de 156, on y retrouve des héros de Disney comme Donald et Mickey, des héros parus dans *Tintin* comme Oumpah-Pah, Signor Spaghetti et Chlorophylle, dans *Spirou* comme Bill le cocker, Gill Jourdan et Gaston, dans *Pilote* comme Astérix, le Grand Duduche et le Newton de Gotlib...

Mais sur ces 156 personnages de bande dessinée, combien d'héroïnes célèbres ont-elles été représentées ? Seulement 10. Font ainsi l'honneur de leur présence, Bécassine (de la série française éponyme par Émile-Joseph-Porphyre Pinchon), Pompon (de la série belge *Modeste et Pompon* réalisée par Franquin), Sophie (de la série belge éponyme par Jidéhem et Vicq), Lili (de la série française *Espiègle Lili* créée par Jo Valle et André Vallet), Virgule de Guillemets (de la série belge *Achille Talon*), Olive (du *comic-strips* américain *Popeye* d'Elzie Crisler Segar), Colombe Tiredaile (de la série belge *Olivier Rameau* par Michel Greg et Dany), Sibylline la souris (de la série belge éponyme réalisée par Raymond Macherot) et Maggie (de la série américaine *Bringing up Father* traduite en français par *La famille illico* de Georges MacManus). Les personnages féminins sur cette planche ne représentent donc que 6,4% des personnages de bande dessinée exposés.

Une fois de plus, il ne s'agit pas de fustiger les auteurs pour l'inégale représentativité entre les personnages féminins et masculins. Il s'agit tout simplement de faire un constat à partir de ces illustrations qui se présentent comme une sorte de « *photographie* », une photographie rendant compte d'une situation à un moment donné et dans une société donnée, une sorte de capture qui témoigne bien de la carence des femmes dans la bande dessinée.

La question n'est donc absolument pas celle de « *Greg est-il misogyne ou pas ?* », c'est n'est pas l'objet de ce mémoire, ni ce qui intéresse.

L'intérêt de cette illustration est de souligner qu'au tout début des années 70, encore, la femme occupait toujours une place très mineure dans la bande dessinée, bien qu'elle venait tout juste d'y faire une entrée plus remarquée avec des héroïnes originales et détonantes par rapport aux modèles de l'époque, ce qui sera développé dans le quatrième chapitre « *La révolution des filles de papier* ».

⁷⁴ Greg, *Achille Talon. Achille Talon au pouvoir*, 6, Dargaud, 1972 dans *Achille Talon, l'intégrale 2*, Dargaud, 2009 ; p. 147.
Cf. annexe, document 8 à la page 260.

b) Pas de fille dans la vie d'un ancien *boy-scout*

Hormis les personnages de la Castafiore, de sa fidèle camériste Irma et de Peggy, compagne du général Alcazar dont les profils seront examinés dans le troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses* », les femmes sont quasiment absentes des albums de Tintin.

La difficulté de caricaturer une femme chez Hergé

Hergé, dans l'émission littéraire *Apostrophe* du 5 janvier 1979⁷⁵, avait en partie justifié ce choix, à Bernard Pivot, en expliquant tout d'abord que « *c'est un univers où ça n'a pas sa place* ». Pour anecdote, Hergé avait créé son personnage lorsqu'il était *boy-scout*, dans la deuxième moitié des années 20, époque où *boy-scouts* et *girl-guides* ne se côtoyaient pas. Néanmoins, quelques femmes ont commencé à faire leur apparition dans cet univers. L'auteur confia aussi au présentateur littéraire ses difficultés à caricaturer les femmes, ces dernières ne pouvant pas être jolies dans la bande dessinée car cela incorporerait une dimension amoureuse avec les personnages masculins, ce qu'il ne voulait pas.

Comme l'expliqua Tintin lui-même⁷⁶ au journaliste de la revue littéraire *Lire*, Pierre Boncenne, en 1978⁷⁷, son univers étant composé d'héros masculins caricaturaux, selon lui, les seules femmes pouvant réellement en faire partie se devaient donc d'être aussi caricaturales, comme les quatre portraits qui seront étudiés ultérieurement. Or, comme le journaliste de *Lire* l'a aussi remarqué, les personnages masculins dans *Tintin*, bien qu'aux traits exagérés comme le colérique Capitaine Haddock, les maladroits et très zélés Dupond et Dupont ou encore le Professeur Tournesol et ses problèmes de surdité, restaient attachants et sympathiques... Ce dont on ne pouvait guère dire autant de la Castafiore, de sa camériste Irma ou encore moins de Peggy.

⁷⁵ Bernard Pivot (prod.), *Apostrophes*, Antenne 2, 5 janvier 1979, <http://www.ina.fr/video/I08280435>

⁷⁶ L'article avait pris le parti de faire répondre Tintin lui-même   l'interview.

⁷⁷ Pierre Boncenne, « *Tintin s'explique* », (originellement dans *Lire*, 40, décembre 1978), *I'Express*, décembre 2006, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tintin-s-explique_479047.html

Peu de femmes mais des rôles traditionnels bien remplis

Le peu de femmes apparaissant dans la série ne jouent donc que des rôles très accessoires. Dans les albums publiés avant la période étudiée, les Trente glorieuses, les personnages féminins incarnaient par exemple des rôles de concierge aux apparitions très épisodiques comme Madame Pinson, concierge de l'immeuble au 26 rue du Labrador à Bruxelles où vivait Tintin, avant qu'il ne parte habiter au château de *Moulinsart*⁷⁸ à partir de la quinzième aventure *Tintin au pays de l'Or noir*, parue en 1950.

Peuvent également être citée la concierge du Capitaine Haddock qui apparaît dans *Le secret de la Licorne*, onzième aventure parue en 1943, celle de Monsieur Balthazar dans le sixième tome, *L'Oreille cassée* paru en 1937 et enfin Madame Pirotte, la concierge du Professeur Halambique au 24 rue Vol-à-Voile dans la huitième aventure, *Le Sceptre d'Ottokar* parue en 1939.

Concernant la représentation de ces quatre concierges, dont les illustrations se trouvent à la page suivante, quelques remarques peuvent être soulevées.

Elles correspondent à une image de la gardienne d'immeuble assez récurrente dans la bande dessinée. En lisant la série *Ric Hochet*, par exemple, on peut y voir des représentations de concierge aux caractéristiques similaires, notamment dans le tome 4, *L'ombre du caméléon* paru en 1966, soit une femme vêtue tout d'abord de son inséparable tablier (la concierge du Capitaine Haddock, Madame Pinson et Madame Pirotte portent un long tablier bleu, celui de la concierge de Monsieur Balthazar est plus court et blanc) et avec le plus souvent un balai entre les mains.

Ces femmes sont aussi proches physiquement, pour le cas de Tintin, elles sont toutes les quatre coiffées d'un chignon dans des cheveux bruns et sont d'âge mûr. La concierge du Capitaine Haddock a même un petit air de famille avec Irma, la camériste de Bianca Castafiore.

Sur le plan de leur caractère, bien que leur apparition très épisodique ne puisse permettre une analyse plus poussées, elles apparaissent plutôt comme des personnes affables, serviables et consciencieuses, assez éloignées donc du modèle de la concierge revêche, méfiante envers toute personne étrangère à son immeuble ou friande de commérages quant

⁷⁸ Le château de *Moulinsart* apparaît pour la première fois dans *Le secret de la Licorne*. Bien que propriété des frères Loiseau, le château et ses dépendances avaient été offerts par le roi Louis XIV au chevalier François de Hadoque, ancêtre du Capitaine Haddock. Il réussira à l'acquérir grâce au professeur Tournesol, ayant réuni assez d'argent par la vente du brevet de son sous-marin de poche. Nestor, l'ancien majordome des frères Loiseau devient celui du Capitaine Haddock.

aux visites de ses locataires. Ce profil de caractère est en contraste avec celui de la seule et unique concierge paraissant dans la série *Olivier Rameau*, de Michel Greg et Dany, sur les six premiers albums étudiés. Alors que dans cette cinquième aventure, *Le grand voyage en Absurdie*, Olivier et ses amis sont en mission dans le monde « réel », ils se retrouvent confrontés à une concierge particulièrement bougonne, méfiante et très peu accueillante, l'archétype de la concierge mégère⁷⁹.

⁷⁹ Dany et Greg, *Olivier Rameau. Le grand voyage en Absurdie*, 5, Le Lombard, 1974 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011 ; p. 80, cases numéro 7 et 8.

Portrait des concierges dans *Tintin*



Madame Pinson, la concierge de Tintin
Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Le secret de la Licorne*, 11, Casterman, 1943 ; p. 12.



La concierge du Capitaine Haddock.
Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Le secret de la Licorne*, 11, Casterman, 1943 ; p. 12.



Mme Pirotte, la concierge de Monsieur Halambique.
Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Sceptre d'Ottokar*, 8, Casterman, 1947 ; p. 1.



La concierge de Monsieur Balthazar.
Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Oreille cassée*, 6, Casterman, 1937 ; p. 4.

Dans le *Lotus bleu*, paru en 1936, le seul personnage féminin est Mme Wang, mère du jeune Didi, mais elle n'a presque aucune interaction avec Tintin, contrairement à son mari qui s'entretient longuement avec le reporter à houppette.

Pour la période des Trente Glorieuses, il est possible de citer quelques exemples montrant la place très restreinte accordée aux femmes. Ainsi se trouve de manière très anecdotique dans *Les Sept boules de Cristal*, publié en 1948, Yamilah, la voyante extralucide partenaire du fakir Ragdalam⁸⁰ qui n'apparaît que le temps de son spectacle ainsi que Madame Clairmont, épouse du Professeur Clairmont qui participa à l'expédition en Amérique du Sud avec les autres professeurs Sanders-Harmudth, Laubépin, Cantonneau, Charlet et Honet, toutes les deux apparaissent seulement au *Music-Hall Palace*.

Dans l'aventure *Le Pays de l'Or noir*, publié en 1950, les Dupond et Dupont étant tombés en panne en pleine campagne, appellent l'entreprise de dépannage « *Simoun* ». L'un des deux policiers est alors mis en relation avec une des standardistes qui se charge de prendre sa position exacte. Dans la case où elle est représentée, il est possible de voir une autre femme, vêtue du même uniforme qu'elle et aussi en communication, effectuer le même travail qu'elle. En arrière fond de la case, posté à côté d'une bibliothèque, se trouve un homme moustachu, habillé d'une blouse blanche et visiblement plongé dans la lecture d'un livre volumineux qui semble occuper un poste d'encadrement nécessitant des qualités intellectuelles que les femmes ne sont pas susceptibles de posséder. À l'instar des concierges, il apparaît que les femmes sont représentées dans des travaux traditionnellement attribués à ces dernières, c'est aussi le cas dans *L'île noire*, 1938, où apparaît une infirmière lors du bref séjour de Tintin à l'hôpital. Mais aucune d'entre elle ne se retrouve dans les postes de professeurs, scientifiques, inventeurs ou chercheur au Centre de recherches atomiques secret de *Sbrodj en Syldavie* dans *Objectif Lune* (1953).

Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin au Pays de l'Or noir*, 15, Casterman, 1950 ; p.2.



⁸⁰ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Sept boules de cristal*, 13, Casterman, 1948 ; p. 8.

Enfin dans les *Bijoux de la Castafiore*, vingt et unième album paru en 1963, apparaissent la jeune Miarka et sa grand-mère, deux bohémiennes installées près du Château de *Moulinsart*. Leur présence n'est qu'épisodique dans l'histoire, elles apparaissent au début quand Tintin et Haddock ramènent Miarka, qui s'était perdue, à son campement ainsi que plus tard dans l'histoire, quand Miarka est accusée d'avoir dérobé la paire de ciseaux dorés chéris par sa propriétaire Irma alors que c'était le fait d'une pie.

c) Le village Gaulois dans *Astérix*, village où la femme ne court par les rues

Dans le tout premier album des aventures d'Astérix, intitulé sobrement *Astérix le Gaulois*, paru en 1961, le village gaulois est un village d'hommes. Nous n'y voyons pas l'ombre d'une présence féminine, que ce soit dans les diverses vues d'ensemble du village ou lors du banquet final, à tel point que l'on peut se demander si ce village n'est pas un monastère. C'est dans le deuxième album des aventures du Gaulois, *La Serpe d'or*, publié en 1962, qu'est rompue cette image de la caserne par l'apparition de femmes dans le village⁸¹, certes très furtive, avec même la toute première prise de parole de l'une d'entre elles. Ainsi, à la fin de l'album, à l'occasion du retour d'Astérix et d'Obélix, une habitante du village laisse éclater son excitation et son impatience à l'idée d'être mise au courant des dernières modes vestimentaires dans la très branchée ville de Lutèce.



René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Serpe d'or*, 2, Dargaud, 1960 ; p. 46.

⁸¹ Dès la toute première case, nous est offert le spectacle d'une mère réprimant son enfant ainsi qu'une jolie gauloise aux longues nattes blondes se faisant courtiser par un villageois.

Toutefois, globalement dans les cinq premiers tomes de la bande dessinée⁸², les femmes sont pratiquement inexistantes ; les quelques femmes qui apparaissent n'ont aucune interaction avec Astérix et Obélix, ni avec les personnages secondaires. Il est indéniable qu'ensuite, au fil des albums, les Gauloises gagnent en visibilité et en importance, néanmoins peut-être pas toujours à leur avantage, celles-ci endossant des rôles assez stéréotypés, mais ce point sera développé dans la deuxième partie « *Les héroïnes de papier, des coulisses au-devant de la scène* ».

L'un des personnages féminins pourtant récurrent dans le village, la compagne d'Agécanonix, n'a pas de prénom et donc pas identité propre. C'est par son seul statut marital que cette femme est nommée. Un tel traitement témoigne du peu d'importance qui était accordé aux personnages féminins et laisse aussi quelque peu dubitatif car aucun homme du village gaulois n'est laissé sans prénom, tous en ont, même des Gaulois n'apparaissant que très brièvement et n'ayant qu'un rôle très mineur.

Ironie du sort, dans, *Astérix aux Jeux Olympiques*, Bonemine déclare, lorsque les hommes partent pour Athènes, « *j'ai tout à coup l'impression que cette histoire manque d'hommes...* ». Tiens, les histoires ne manquaient-elles pas de femmes jusque-là et n'en manqueraient-elles pas toujours ?



René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix aux Jeux Olympiques*, 12, Dargaud, 1968 ; p.18.

⁸² *Astérix le gaulois*, 1961 ; *La serpe d'or* en 1962, *Astérix et les Goths* en 1963, *Astérix gladiateur* en 1964 et *Le Tour de Gaule* en 1965.

*

* * *

Si la femme n'était donc pas des plus bienvenues dans la bande dessinée et si des obstacles de toutes sortes s'imposaient à elle, elle va tout de même tenter de tirer son épingle du jeu pour progressivement s'imposer dans les cases et faire aussi des bulles tout comme ses homologues masculins plus libres.

Toutefois, cette entrée dans la bande dessinée et cette présence ne se traduisaient pas toujours par l'obtention du tant prestigieux premier rôle et elle fut d'ailleurs tardive pour ces dames. En effet, parmi les séries des journaux étudiés *Spirou*, *Tintin* et *Pilote*, ce fut d'abord par des rôles secondaires que les femmes durent faire parler d'elle avant de pouvoir accéder au grade d'héroïnes principale, profitant alors de la vague de libéralisation morale et de revendications politiques et sociales qui rythmèrent les années 60.

Sera ainsi étudié dans la partie suivante l'affirmation progressive des personnages féminins dans la bande dessinée, avec une attention toute particulière aux différentes typologies de la femme qui y étaient représentées.

DEUXIÈME PARTIE

**LES HÉROÏNES DE BANDE DESSINÉE,
DES COULISSES AU-DEVANT DE LA
SCÈNE**

CHAPITRE III

JEUX DE RÔLES FÉMININS DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE DES TRENTE GLORIEUSES

La deuxième partie, divisée en deux chapitres, présentera les différents modèles-types de femme les plus récurrents dans la bande dessinée. Ces modèles-types, et leurs éléments constitutifs, correspondent à des catégories stéréotypées que l'on retrouve dans la société française, ce qui sera développé ultérieurement.

Dans la première moitié des Trente glorieuses, les femmes et filles sont très absentes de la bande dessinée. Néanmoins, elles ne sont pas pour autant totalement bannies, leur présence est autorisée à condition qu'elles ne soient pas trop visibles et surtout, restent bien sagement dans la fonction qui est traditionnellement destiné et réservé à une femme. Elles vont alors endosser des rôles stéréotypés, en raison de leur sexe car ils sont ceux qui leur correspondraient le mieux, eu égard à leurs caractéristiques préétablies et considérés comme « naturelles » (troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge*).

En introduction à ce chapitre, une petite anecdote : en vue de l'adaptation de sa série en dessin animé, par les studios américains Hanna-Barbera, un auteur belge, très honoré, participa à l'élaboration des portraits des différents personnages pour permettre une réalisation fidèle. Il décrit l'un des seuls personnages féminins de sa série, tout d'abord, comme « *Très féminine* », avant de renchérir : « *elle est jolie, blonde, elle a toutes les caractéristiques des femmes... [...] Elle séduit, elle utilise la ruse plutôt que la force pour parvenir à ses fins. Elle est incapable de raconter une blague sans en révéler d'abord la fin Elle est bavarde mais ne tient que des propos superficiels. Sans arrêt, elle cause des problèmes énormes aux Schtroumpfs, mais s'arrange pour dire que c'est la faute de quelqu'un d'autre* »⁸³. Il s'agissait de Pierre Culliford, dit Peyo, à propos de la Schtroumpfette.

Éclaircissements sémantiques, le terme « *stéréotype* »

Ainsi, se dégage une vision de la femme très stéréotypée, mais quelle signification donner exactement à ce terme « stéréotype » ? Il existe plusieurs définitions possibles, pouvant aussi bien désigner les stéréotypes de manière générale que leurs catégories sous-jacentes comme les stéréotypes ethniques, stéréotypes sociaux ou stéréotypes de genre... C'est cette dernière catégorie qui intéressera le présent mémoire, sachant que genre et sexe biologique désignent deux dimensions distinctes. Le premier, genre, « *renvoie à la culture et concerne la classification sociale et culturelle entre masculin et féminin* », il analyse ainsi la construction des rôles masculins et féminins, des identités sexuées. Le sexe biologique lui ne fait que strictement référence aux « *différences anatomiques et biologiques entre les hommes et les femmes* »⁸⁴.

Dans son article « *Esterotipos de género* »⁸⁵ (soit « *stéréotype de genre* »), le professeur de psychologie sociale, José Juan Vázquez Cabrera, reprend la description qu'en avait donnée l'écrivain américain Walter Lippmann en 1922, soit « *des images dans nos têtes* ». Les stéréotypes sont ainsi une sorte de paradigme cognitif qui va catégoriser les individus de manière presque inconsciente et automatique, comme « allant de soi ». Est ainsi

⁸³ Hugues Dayez, *Peyo l'enchanteur*, Niffle, 2003; p. 163 cité dans l'ouvrage d'Antoine Buéno, *Le petit livre bleu*, Pocket, 2013 ; p.126.

⁸⁴ L'historienne française Françoise Thébaud reprenant la sociologue britannique Ann Oakley, « *Écrire l'Histoire des Femmes et du Genre en France* », *Historiens et géographes*, 392, octobre 2005 p. 78.

⁸⁵ José Juan Vázquez Cabrera, « *Esterotipos de género* », *Diversidad de género e igualdad de derechos*, Encarna Carmena Cuenca (dir.), Tirant Lo Blanch, 2012 ; p. 15 à 27.

imputé à un groupe social entier des croyances et caractéristiques qui vont les « ranger » dans une catégorie, sans prendre en compte l'individualité de chacun, ni le contexte historique, social et culturel dans lequel ils s'inscrivent, soit des préjugés qui sont présentés comme des évidences, des faits incontestables expliquant la réalité sociale.

Cet article met notamment en relief des études de 1984 conduites par des chercheuses américaines en psychologie sociale Kay Deaux et Laurie L. Lewis distinguant quatre composantes dans les stéréotypes de genre ayant trait au caractère, au rôle dans la société, aux activités attribuées à un sexe et au physique.

Il s'agira donc, à travers les personnages de bande dessinée, de dégager les différents stéréotypes féminins présents tout en se référant au contexte historique, juridique, social et culturel. Une contextualisation importante car la bande dessinée reflétait l'esprit d'une époque qui ne peut donc être perceptible et compréhensible que par la prise en compte de ses autres éléments qui lui sont extérieurs.

Des supports culturels véhiculant de stéréotypes

Comme indiqué dans l'introduction, l'étude portera sur des séries parues dans les trois hebdomadaires de bandes dessinées suivants : *Spirou*, *Tintin* et *Pilote*. Trois hebdomadaires aux lignes éditoriales différentes mais dans lesquels les séries publiées véhiculaient des clichés, aussi bien féminins que masculins.

Pour rappel, *Spirou*, hebdomadaire belge créé en 1938, publié aux éditions Dupuis, s'inscrivait dans un registre privilégiant l'humour et les gags. Le trait de dessin se voulait dans le même esprit, détendu et caricatural. Toutefois, le journal incluait aussi dans ses publications des séries plus réalistes bien que minoritaires.

L'hebdomadaire *Tintin*, son éternel rival, qui naquit en Belgique en 1946, défendait un registre plus sérieux et didactique : récits d'aventures historiques ou réalistes étaient à l'honneur, avec la prépondérance d'un coup de crayon assez académique, que ce soit la « *ligne claire hergésienne* » ou le réalisme.

Enfin, l'hebdomadaire français *Pilote*, créé en octobre 1959 se revendiquait comme résolument novateur, désireux d'innover et de « rompre » avec la bande dessinée trop traditionnelle, de conquérir un lectorat plus large et de donner plus de liberté aux auteurs pour leur expression créative.

Présentation des différentes typologies étudiées

Dans ce présent chapitre, seront traités les quatre modèles-types féminins qui se sont dégagés lors de la lecture des séries de bandes dessinées concernées. Parmi ces quatre portraits empreints de clichés traditionnellement attribués à la femme, se trouvent : la ménagère, gardienne du foyer (1), l'effacée docile et prompte à suivre les directives de l'homme (2), le caractère épouvantable (3), ainsi que, plus exceptionnel, l'adultrice inconditionnelle (4).

Il a été volontairement choisi de ne pas créer une catégorie spécifique pour la fiancée éternelle. Les personnages féminins pouvant y correspondre comme Pompom (de *Modeste et Pompon*), Colombe Tiredaile (d'*Olivier Rameau*) sont dotées d'autres caractéristiques dominantes, les faisant *de facto* passer dans d'autres groupes plus adéquats ; pour la première, Pompon, dans celle des femmes effacées (2), pour la deuxième, Colombe Tiredaile, dans celle de la femme érotisée, portrait qui sera développé dans le chapitre suivant « *La révolution des filles de papier* », d'autant plus que, fait rare, Colombe ne reste pas cantonnée au statut de « *fiancée éternelle du héros* » puisqu'elle se marie avec l'être cher à son cœur, Olivier Rameau⁸⁶. Quant à Mademoiselle Jeanne, pour les raisons qui seront développées dans la partie qui lui est entièrement consacrée (4), « *L'adultrice inconditionnelle* », le titre fait d'emblée comprendre que fiancée éternelle n'était pas assez fort pour exprimer sa personnalité. Le seul personnage féminin qui aurait pu se glisser dans la catégorie « *fiancée éternelle* » est Mademoiselle Virgule de Guillemets qu'Achille Talon n'a de cesse de courtiser, mais il faut parfois faire des choix et accepter de ne pas pouvoir tout traiter.

Pour rappel, à travers l'analyse de ces divers portraits stéréotypés, il ne s'agira pas de blâmer les auteurs. La bande dessinée étant étudiée, dans ce présent mémoire comme une source historique en ce qu'elle éclaire sur une période donnée dans une société donnée, les représentations qui y sont présentes et qui sont donc plus le reflet des valeurs d'une époque que celles de son propre créateur.

⁸⁶ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La caravelle de n'importe où*, 4, Dargaud, 1973 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011 ; p. 64.

1 – L'exaltation de la ménagère

Descriptif d'une figure féminine bien familière, la ménagère

Personnage secondaire ou de « décors » des séries de bande dessinée, la ménagère se consacre entièrement à l'entretien du foyer conjugal ou familial.

Affublée de son indispensable et indétrônable tablier, parfois coiffée d'un foulard, elle est constamment affairée à diverses tâches domestiques, bien souvent le ménage (le balai ou le plumeau à poussière souvent entre les mains) ou parcourant la maison entre la machine à laver (voire la lessiveuse pour les séries les plus anciennes) et l'étendoir, un panier rempli de linge dans les bras. Ou encore, dans sa pièce réservée, la cuisine, devenue sa « *chambre à soi* » pour détourner Virginia Woolf, dans laquelle elle jongle entre la vaisselle et la préparation du repas pour son tendre époux, qui va bientôt rentrer du travail, et ses enfants. Elle ne sort donc que très rarement du domicile familial, n'ayant pas de temps pour les loisirs qui ne seraient qu'oisiveté, ses seules sorties sont très généralement utilitaires comme faire les courses.

Politiques natalistes et femmes au foyer

Dans le premier chapitre « *La bande dessinée franco-belge dans un contexte social moralisateur* », fut présentée la politique nataliste menée par l'État à l'après-guerre, en raison du déséquilibre démographique résultant de la période de conflit. La carence de naissances était d'autant plus préoccupante que les enfants devaient constituer la future force de travail et économique d'une France en pleine reconstruction. Furent alors prises diverses mesures sociales et fiscales assez avantageuses pour les familles nombreuses : en particulier le quotient familial issu de la loi de finance du 31 décembre 1945 réduisant l'impôt sur le revenu des couples mariés avec des enfants, les allocations familiales qui se renforçaient à partir du deuxième enfant mais surtout, l'allocation de salaire unique, instaurée dès 1941 et complétée par la loi du 22 août 1946.

Les mères de familles furent ainsi incitées à cesser leur activité professionnelle et à ne pas la reprendre afin de se consacrer pleinement à leurs enfants, leur statut de mère et épouse au foyer étant plus avantageux économiquement et plus valorisé socialement. En effet, si seul

l'homme travaillait, alors le ménage pouvait prétendre à cette allocation salaire unique qui additionnée aux allocations familiales permettait de toucher une somme équivalente au salaire d'une ouvrière, sinon plus au fur et à mesure que la famille s'agrandissait (dès le troisième enfant).

Comme souligné précédemment, si ces politiques permettaient aux familles nombreuses de jouir d'un niveau de vie décent et de bénéficier d'un certain confort matériel, elles eurent aussi un effet pervers sur le travail féminin, en particulier dans les milieux populaires. En effet, les femmes dès lors qu'elles avaient des enfants, étaient fortement incitées à cesser toute activité professionnelle, si elles ne voulaient perdre l'allocation salaire unique d'un niveau bien supérieur à ce qu'elles gagnaient. Il était ainsi convenu qu'elles restent au domicile et s'acquittent, comme il se doit, de leurs devoirs domestiques et éducatifs.

À cela s'ajoute, qu'il était mal vu pour une femme d'avoir une activité professionnelle alors qu'elle avait des enfants, l'opinion générale estimant qu'il était du ressort de l'homme d'aller travailler et à la femme de s'occuper de leur progéniture. La perte de l'avantage lié à l'allocation salaire unique ne pouvait qu'accentuer les critiques à son égard si elle reprenait le travail, car en plus de « délaissé » ses enfants, elle desservait aussi l'économie familiale.

Enfin, la femme ne disposait pas de son libre arbitre pour exercer une activité professionnelle car, jusqu'à la loi n° 65-570 du 13 juillet 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux, la femme dépendait de la permission de son mari, au nom de sa qualité de chef de famille, pour pouvoir exercer une profession et ouvrir un compte en banque.

La femme au foyer, muse picturale et publicitaire

Dans la peinture de la Renaissance, la femme au foyer tenait une place des plus importantes, elle incarnait une certaine vision de la féminité pour les artistes et son travail était indispensable au bien-être de la cellule familiale et à sa stabilité morale. La femme soucieuse de son travail domestique était célébrée alors que qu'une femme négligente, n'ayant que faire des charges qui lui incombaient, était accusée du dépérissement de son foyer et lui était imputée l'entière responsabilité de la mauvaise éducation de ses enfants.

Parmi ces œuvres, Marta Alvarez González et Simona Bartolena, dans leur ouvrage *Les femmes dans l'art*, nous présentent celles figurant dans la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle notamment avec l'artiste Jan Havickszoon Steen, assez prolifique dans la

thématique de la famille, plus particulièrement, son œuvre « *Bedurfve huishow* » (soit « *La famille dissolue* »), réalisée entre 1663 et 1664, et exposée actuellement au *Metropolitan Museum of Art* de New York.

La peinture présente une scène de désordre domestique. La fautive toute désignée, l'épouse et mère n'ayant pas endossé ses responsabilités sérieuses, est représentée affalée sur une chaise, la tenue débraillée, inconvenante et saoule, se faisant à nouveau remplir son verre par sa servante qui s'exécute docilement. L'intérieur de la maison est chaotique : la vaisselle est brisée, les plats sont laissés à l'abandon, un instrument de musique cassé, les rideaux du lit sans-dessus-dessous.

Cette femme ayant préféré l'oisiveté et autres plaisirs coupables, négligeant ses devoirs de maîtresse de maison, ne prenant pas avec sérieux l'éducation de ses jeunes enfants, a aussi entraîné inexorablement ses proches dans sa chute. Son mari, tout aussi ivre et négligé, a des vues sur la servante à qui il tient la main ; son enfant, irrespectueux envers ses aînés, se met à taquiner une vieille dame attablée, en train de dormir.

Le message de ce tableau est clair, si le mari est le pilier économique de la famille, la femme est sans conteste le pilier moral de la cellule familial. En refusant un dur labeur quotidien et un sens du sacrifice pour maintenir en ordre la maisonnée, en privilégiant égoïstement ses propres plaisirs, cette femme aurait sapé les bases morales sur lesquelles reposait sa famille pour la mener sur le chemin de la dépravation et *in fine* à sa perte.



Jan Havickszoon Steen, « *Bedurfve huishow* » («*Dissolute household* »), 1663-1664.

Metropolitan Museum of Arts, New York.

La femme au foyer, reine des bons petits plats et fière magicienne responsable de la propreté immaculé du logis, fut l'une des figures les plus charismatiques et récurrentes de la publicité, en particulier celle des années 50, particulièrement prolifique, même si les années 70 connurent leur égérie télévisuelle avec la Mère Denis pour les machines à laver de la marque *Vedette*.

Ces publicités, si multiples soient-elles, adoptent les mêmes codes et les mêmes schémas. Le plus souvent, l'environnement est celui d'un domicile bourgeois avec une famille représentée comme idéale, souriante et pimpante. La femme au premier plan irradie de bonheur et de félicité. Grâce à son équipement électro-ménager dernier cri, elle peut accomplir avec succès ses missions de femme au foyer dans la joie et la bonne humeur. En témoigne la marque *Seb* et sa cocotte du bonheur, ci-dessous.



Campagne publicitaire de la marque *Seb*, 1950

Seront ainsi étudiées dans ce tout premier titre, tout d'abord des femmes ayant la double casquette d'épouse et de mère au foyer comme la mère de Boule dans *Boule et Bill* (1.1), la mère de Jo et Zette dans *Jo, Zette et Jocko* (1.2), la mère d'Achille Talon dans la série éponyme (1.3). Viendra ensuite Bonemine, épouse d'Abraracourcix, qui peut être parfois, outre son mari, un grand enfant, dans *Astérix le Gaulois* (1.4). Le dernier développement (1.5) s'attachera à montrer combien ce modèle de la ménagère fut récurrent dans l'environnement de plusieurs séries.

1.1 - La mère dans *Boule et Bill*, véritable « fée du logis »

Boule et Bill est une série de gags créée par Jean Roba en 1959, et parue pour la première fois dans le numéro 1132 de *Spirou*, la même année. Elle met en scène une famille composée d'une mère, d'un père, d'un fils nommé Boule et de leur cocker, Bill. Si les gags peuvent se dérouler aussi bien dans la rue, dans un parc ou dans la cour de récré de Boule, c'est principalement à la maison que les personnages sont mis en scène. Les parents de Boule, bien que n'ayant pas de prénom, tiennent une place non négligeable dans la série et ces derniers semblent bien avoir intégré le rôle social qui revient à chacun d'eux en raison de leur sexe. Les deux parents ont des fonctions bien différenciées au sein de la famille, eu égard à leur sexe, comme la description qui suit, du père puis de la mère le montre.

Le père, pilier économique de la famille et tenant de la culture

Bien plus présent et récurrent dans la bande dessinée que la mère, le père de Boule est souvent aux côtés de son fils aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'espace de la maison. Présenté comme une source et un vecteur de savoir, il se charge de l'éducation de son fils, l'aidant aussi bien dans ses devoirs, même s'il manque parfois de patience, que lui racontant des anecdotes et des expériences dès que l'occasion se présente à lui lors de sorties en forêt, parc ou dans la rue. Il se présente pour son fils comme un modèle de la réussite dans les études et dans le monde professionnel, se sentant donc d'autant plus légitime pour assurer son éducation et sa culture.

Cette mission lui serait même exclusivement dévolue à en lire les propos de la mère elle-même. En effet, dans le gag « *C'est du propre* », paru dans le douzième album publié en janvier 1976⁸⁷, Boule faisant ses devoirs, bute sur des questions de culture générale. Alors qu'il demande de l'aide à sa mère, celle-ci, affairée à la lessive lui répond d'emblée « *Eh bien, tu en pose des questions, toi ! Et Papa qui n'est là...* »⁸⁸. Sous-entendrait-elle donc qu'elle est très bonne ménagère mais qu'elle n'a pas le niveau de connaissances suffisant pour des devoirs d'école primaire ?

⁸⁷ Si l'album concerné sort quelque peu de notre champ temporel, le gag en question, par contre, rentre bel et bien dans la période. Numéroté en tant que sept-cent vingtième gag, il fut publié dans *Spirou* en 1975 entre les numéros 1916 et 1920. Le site *bdoubliees* nous donne le détail des parutions annuelles pour l'hebdomadaire *Spirou* de chacune de ses séries. <http://www.bdoubliees.com/journalspirou/series1/bouleetbill.htm>

⁸⁸ Jean Roba, *Boule et Bill. Ce coquin de Cocker*, 12, Dupuis, 1976 ; p. 42, case 2.

En revanche, le père délègue à sa compagne tous les devoirs relatifs à la santé, à l'hygiène et soins de leur fils ; ces devoirs revenant traditionnellement à la mère, celle-ci étant « *naturellement* » constituée pour prendre soin d'autrui, en particulier de sa progéniture.

Pilier économique de la famille, le père a bien évidemment une activité professionnelle. Tout d'abord, il est possible de le voir partir le matin et revenir le soir de son lieu de travail, cravate nouée autour du cou, serviette sous le bras et imper ou blazer sur le dos. A la lecture des albums, nous apprenons qu'il est publicitaire pour la société de M. Coupon-Dubois qui apparaît avec le père dans son bureau ou éventuellement chez lui. Fier de l'argent qu'il amène à son foyer, le père s'estime *de facto* en droit d'être récompensé pour son dur labeur et donc exempté de tous travaux à l'intérieur de la maison. Ainsi dans le troisième album intitulé *60 gags*, à peine est-il rentré que le père demande ce qu'il y a à manger ce soir ce à quoi Boule répondra « *rien* ». Une telle réponse négative énerve le père qui commence à vivement protester, invoquant le fait que lui a travaillé toute la journée, ce qui lui octroierait donc des privilèges une fois rentré à la maison⁸⁹. La mère se défend en lui expliquant que Bill ne voulant pas lâcher le panier à provisions, elle était dans l'impossibilité de préparer le dîner.

Si ce gag peut sembler anodin, il est toutefois révélateur des préjugés et de la dévalorisation dont le travail domestique était et est toujours l'objet. Premièrement, il montre bien à quel point tel travail est considéré comme « *invisible* », le père absent en journée ne peut voir ce qu'a dû effectuer sa femme tout au long de la journée. Pour lui, rester à la maison et ne pas avoir à se rendre au bureau pour travailler, équivaut à une journée tranquille d'oisiveté et d'attente de son retour, une journée laissant amplement du temps pour préparer de quoi sustenter à celui qui aura ardemment travaillé toute la journée pour le bien-être matériel et financier du foyer.

Une répartition sexuée des travaux aussi bien dans la sphère publique que privée

Toutefois, le père participe, dans une moindre mesure comparée à la mère, à certaines tâches domestiques. Mais les travaux qu'il effectue correspondent aussi à une division sexuée des rôles au sein de la famille. Ainsi, si le père se charge des travaux de bricolage ou de jardinage, il va de soi qu'on ne saurait le voir en tablier et armé d'un balai.

⁸⁹ Jean Roba, *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill*, 3, Dupuis, 1966 ; p. 56, cases 5 et 6.

De manière très exceptionnelle, le père entreprend de passer l'aspirateur⁹⁰. Mais que le lecteur et la lectrice ne se fassent pas d'illusion, il n'est nullement question d'un éventuel changement des rôles sociaux, c'est exceptionnel et chacun va rester à la place qui lui a été traditionnellement attribuée eu égard à son sexe. Ainsi, si le père a eu l'idée (folle) de passer l'aspirateur, c'est pour réparer la bêtise de Boule⁹¹, après bien sûr lui avoir souligné que « *Maman avait passé l'aspirateur* ». Qu'on se le dise, ces travaux ménagers sont et resteront l'apanage de la mère, le père ne saurait entreprendre de lui-même et de façon régulière l'un de ses travaux.

La mère, le modèle de la parfaite ménagère

Si la fin des années 60 et les années 70 ont été marquées par la montée des mouvements féministes, porteurs de revendications égalitaires entre femmes et hommes, la mère dans *Boule et Bill* y paraît totalement hermétique.

Contrairement au père, pour lequel de nombreux indices montrent tant de manière implicite qu'explicite qu'il a une activité professionnelle, la mère ne semble pas avoir d'activité salariée et incarne donc l'archétype de la parfaite maîtresse de maison. C'est consciencieusement qu'elle effectue ses devoirs de ménagère, effectuant aussi bien le ménage, la lessive et la cuisine, avec un sourire digne des publicités vantant les mérites d'un produit ménager qui apportera bonheur et félicité au foyer.

Vêtue de son indispensable tablier noué autour de la taille, elle n'apparaît pratiquement jamais hors de la maison, restant gentiment cantonnée à celle-ci, ayant le devoir de bien l'entretenir. La mère n'apparaît représentée sans son tablier, qu'à de très rares reprises, à tel point qu'il est possible de se demander si son tablier n'est pas cousu à ses jupes.

Pour anecdote, l'entreprise française Leblon-Delienne, connue dans le milieu de la bande dessinée pour ses nombreuses figurines des personnages à tirage limité, en a réalisé une de la mère où elle apparaît bien évidemment avec son petit tablier blanc noué autour de la taille. La mère de Boule sans son tablier⁹², c'est comme un Astérix sans son casque à ailes !

Par ailleurs, dans ce nombre très restreint de fois où la mère peut enfin changer de « allure vestimentaire », cela semble être dû plus au contexte du gag que par choix. En effet,

⁹⁰ Jean Roba, *Boule et Bill. Des gags de Boule et Bill*, 7, Dupuis, 1971 ; p. 14, case 10.

⁹¹ Celui-ci a volontairement renversé un sachet de sucre sur le tapis pour une démonstration de ce qui serait l'aspirateur le plus révolutionnaire de tous les temps.

⁹² Cf annexe, document 9 page 261.

si la mère ne revêt pas son uniforme de parfaite ménagère, c'est quasiment uniquement pour de grandes occasions (repas de nouvel an, anniversaire...) ou lorsqu'elle est en tenue de nuit.



La mère de Boule, mère à tout faire ! De gauche à droite (en partant du haut) :

- Jean Roba, *Boule et Bill. Ce coquin de Cocker*, 12, Dupuis, 1976 ; p. 8.
- Jean Roba, *Boule et Bill. Des gags de Boule et Bill*, 7, Dupuis, 1999 ; p. 35⁹³.
- Jean Roba, *Boule et Bill. Ce coquin de Cocker*, 12, Dupuis, 1976 ; p.42.
- Jean Roba, *Boule et Bill. Souvenirs de famille*, 16, Dupuis, 2011 ; p. 29.

L'aventure est à la maison

La maison étant son fief, pourquoi donc en sortir ? Si elle consent à effectuer des sorties au-delà du seuil de la porte, voire du portail du jardin, celles-ci sont rares.

Lorsqu'elle sort seule, c'est toujours dans le cadre de son travail de maîtresse de maison, ainsi elle va faire des courses alimentaires afin de nourrir ses hommes.

⁹³ Cette édition de 1999, à l'occasion du quarantième anniversaire de la série, rassemble par ordre chronologique les gags des albums : *60 gags de Boule et Bill*, 3 (1966), *60 gags de Boule et Bill*, 4 (1967) et *Tu te rappelles Bill ?*, 17 (1980).

Ses sorties dans un contexte de loisirs sont beaucoup plus rares, tout en sachant que ces loisirs ne sont pas d'ordre culturel ou sportif. Une femme, étant « naturellement » très portée sur son paraître, aime bien évidemment renouveler sa garde-robe ; qui sait, achètera-t-elle peut-être le dernier tablier à la mode ? Ainsi, si Boule et son père font souvent des sorties dans les bois ou dans la campagne, ce sont des sorties entre hommes ; Boule n'en fait jamais avec seulement sa mère.

Toutefois, la mère participe aux sorties en vacances et en week-end, heureusement... mais, si lors de ces vacances, Boule vient à se retrouver seulement avec l'un de ses parents pour partir à la découverte de ces nouveaux environnement ou en apprendre plus sur le monde qui l'entoure, c'est bien évidemment avec le père, c'est une affaire d'hommes.

La mère, épouse et mère dévouée au foyer, sans revendication féministe

Jamais la mère ne fait part de son mécontentement ni à son mari, ni à Boule quand celle-ci est la seule à œuvrer aux tâches domestiques alors que les deux autres, au lieu de participer, restent dans leur coin à des activités bien plus agréables comme lire affalés sur le sofa.

L'une des rares fois où elle hausse la voix contre les hommes de la maison à propos du ménage, cela n'a aucune visée revendicative : elle se fâche juste en disant qu'ils salissent l'entrée, ces derniers oubliant de s'essuyer convenablement les pieds en rentrant à la maison, mais ne leur demande aucunement de contribuer aux tâches ménagères, leur soulignant « *Je me donne un mal de chien pour entretenir cette maison, moi* »⁹⁴. Au contraire, elle poursuit très irritée : « *c'est trop vous demander que de faciliter le travail de la ménagère* »⁹⁵.

Une phrase qui a retenu mon attention. A l'instar des slogans des grandes marques d'électroménager de l'époque, la mère semble avoir une perception très aliénante du rapport que les femmes doivent entretenir avec les activités domestiques. En effet, dans les années 60, les publicitaires mettent de côté l'argument du luxe et de l'ascension sociale mis en avant dans les années 50, pour réutiliser à leurs façons les arguments féministes. Moulinex lança alors sa fameuse campagne « *Moulinex libère la femme* » pour vanter les bienfaits de ses appareils électroménagers. Or, chez Moulinex, tout comme chez les autres grandes firmes, s'il est question de faciliter le travail domestique de la femme et de l'alléger de ces charges, il ne

⁹⁴. Jean Roba, *Boule et Bill. Souvenirs de famille*, 16, Dupuis, 1979 ; p. 29, case 2. Bien que cet album soit sorti à une date postérieure à la période des Trente glorieuses, il regroupe des gags jusqu' alors inédits, réalisés en 1960 et 1963.

⁹⁵ *Ibid* ; p. 29, case 4.

s'agit nullement de remettre en question la répartition de ces tâches. Les publicitaires, sans exception, restent attachés à cette image de la maîtresse de maison attentive au bien-être de son foyer. Il serait absurde, voire impensable, pour eux de mettre un homme à sa place. Ainsi, si nous en revenons aux paroles de la mère, celles-ci montrent clairement que pour elle, le travail d'entretien de la maison lui est exclusif et doit le rester ; lui enlever serait comme la priver sa raison d'être et de son utilité. Elle ne réclame donc pas *in fine* une meilleure distribution des tâches domestiques mais seulement un respect du travail qu'elle a effectué.

Une hiérarchie familiale bien intégrée

Cette absence de revendication féministe transparait aussi dans certaines des déclarations de la mère où elle semble assumer sa prétendue infériorité hiérarchique au sein de la famille, sans que cela ne la gêne.

Dans le quatrième album *60 gags de Boule et Bill* et plus précisément dans le gag « Hé ! bain ! », la famille est face à un défi de taille : annoncer à Bill qu'il doit prendre un bain, ce qui s'apparente pour le petit cocker à la pire des tortures. Ne sachant à qui confier l'ingrate tâche de messenger au chien, la mère demande au père de le faire, au prétexte qu' « *après tout, c'est [lui] le chef de famille* »⁹⁶, affirmation à laquelle renchérit Boule comme si c'était une évidence. Une déclaration pour le moins étonnante et déroutante car elle ne semble guère le dire sur le ton de la plaisanterie... En prononçant ces mots-là, elle s'évince toute seule du « centre des responsabilités » au sein de la famille mais c'est surtout la locution « *après tout* » qui renforce l'autorité de son mari, celui-ci représentant la seule autorité légitime, à laquelle la mère doit se subordonner.

Si désuète et inégalitaire, l'expression « *chef de famille* » fut en vigueur en France jusqu'en 1970, bien que la loi n° 65-570 du 13 juillet 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux ait retiré telle qualité au mari. En effet, la législation française en matière civile a connu une réforme importante cette année-là avec l'entrée en vigueur de la loi n°70-459 du 4 juin relative à l'autorité parentale, supprimant la notion de « *chef de famille* », au profit de l'autorité parentale conjointe. Toutefois, bien que cette notion ait été officiellement supprimée, il fallut attendre 1985 pour que la loi n°85-1372 du 23 décembre, relative à l'égalité des époux dans les régimes matrimoniaux et des parents dans la gestion des biens des enfants mineurs, consacre véritablement une égalité parfaite entre époux. Néanmoins, elle

⁹⁶ Jean Roba, *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill*, 4, Dupuis, 1967 ; page 50, case 4.

continue de figurer encore aujourd'hui dans certains documents administratifs qui ne semblent ignorer le droit en vigueur.

À cela, notons que cette notion de « *chef de famille* » fait aussi penser à celle de « *bon père de famille* » en droit français. Bien que cette dernière soit invoquée pour tout autre usage⁹⁷, elle induit *in fine* un même esprit en substance, soit celui d'une famille dont la tête pensante et organe des décisions ne peut être incarnée que par la figure patriarcale, la seule à même de faire preuve de raison et de mesure⁹⁸.

Cette notion de « *bon père de famille* », présente en droit français depuis 1804 avec le Code civil dit aussi « *Code Napoléon* », va très prochainement disparaître des textes juridiques, étant donné que les députés ont adopté l'amendement n°249 demandant sa suppression pour la remplacer par « *raisonnablement* »⁹⁹, le 21 janvier 2014, dans le cadre des débats parlementaires sur le projet de loi relatif à l'égalité hommes-femmes¹⁰⁰.

EDIT : le projet de loi pour l'égalité entre les femmes et les hommes a été adopté en deuxième lecture par le Sénat le 17 avril 2014.

1.2 – L'idéal de la famille chrétienne dans *Jo, Zette et Jocko*

La presse confessionnelle passe commandes dans la bande dessinée

À l'origine de cette série, une demande du comité de rédaction de l'hebdomadaire français catholique pour la jeunesse *Cœurs vaillants*¹⁰¹ édité chez Fleurus, destinée à Hergé.

⁹⁷ La notion de « *bon père de famille* » vient de l'expression latine « *bonus pater familias* », elle désigne « *l'homme de vertu ordinaire, normalement avisé, soigneux, diligent, servant de référence abstraite pour apprécier si tel comportement a été fautif ou non, ou pour déterminer si la personne en charge des intérêts d'autrui ou détentrice d'un de ses biens a correctement rempli son obligation* », Serge Guinchard et Gabriel Montagnier (dir), *Lexique des termes juridiques*, Dalloz, 2007, 16^{ème} édition.

⁹⁸ Elle trouve ses origines dans le droit romain où la notion de « *pater familias* » (père de famille) désignait l'homme au sommet de la hiérarchie dans la sphère privée, il jouissait de la *patria potestas* (puissance paternelle) et avait donc le droit de vie ou de mort sur sa femme, ses enfants et ses esclaves

⁹⁹ Amendement n°249 portant un article additionnel supprimant d droit français le terme de « bon père de famille » dans le projet de loi relatif égalité entre les femmes et les hommes : <http://www.assemblee-nationale.fr/14/amendements/1663/AN/249.asp>

¹⁰⁰ Jonathan Parienté, « *Le 'bon père de famille' va disparaître en droit français* », *Le Monde*, 20 janvier 2014. http://www.lemonde.fr/politique/article/2014/01/20/le-bon-pere-de-famille-menace-de-disparition-du-droit-francais_4350949_823448.html

¹⁰¹ Fondé en 1929 par l'Union des œuvres catholiques de France, l'hebdomadaire *Cœurs vaillants* se destine à un lectorat jeune et plutôt masculin étant donné que sa « version féminine » répondant au nom d'*Âmes vaillantes* est lancée plus tard, en 1936. L'hebdomadaire est racheté en 1963 par les

Les responsables de l'hebdomadaire étaient, en effet, désireux d'avoir en leurs pages une série mettant en scène des héros évoluant dans le cadre d'une famille traditionnelle chrétienne. Le personnage de Tintin déconcertait quelque peu car ce tout jeune homme semblait sans famille, étant donné qu'aucune information n'était communiquée à son sujet. Si l'instauration de parents pour Jo et Zette se révélait être une contrainte d'ordre scénaristique pour Hergé, celui-ci réussit habilement à les recaser au second plan, les faisant apparaître épisodiquement.

Bien que cette série soit d'une notoriété moindre que *Tintin* et comporte aussi beaucoup moins d'albums (six ou sept si le dernier album inachevé est compté contre vingt-quatre pour le reporter à la célèbre houppette en comptant le dernier album inachevé aussi), elle reste une série importante de la bande dessinée franco-belge et bénéficie de régulières rééditions. Elle a commencé à paraître en 1936 dans l'hebdomadaire français, *Cœurs vaillants* et dans le supplément jeunesse belge *Le Petit Vingtième* du quotidien catholique *Le Vingtième siècle* avec l'aventure *Le Rayon du mystère*. Dix ans plus tard, la série apparaissant désormais dans l'hebdomadaire *Tintin*, l'histoire est retravaillée par Hergé qui la scindera en deux parties, réalisant ainsi *Le « Manitoba » ne répond plus* et *L'éruption du Karamako*.

Le modèle de la famille chrétienne

La famille de nos deux héros incarne le modèle traditionnel familial des années 50.

Jacques Legrand est un père actif que nous voyons partir au travail avec sa mallette sous le bras ou sur son lieu même de travail ; sa profession d'ingénieur¹⁰² lui fait jouir d'un certain prestige social et lui confère d'importantes responsabilités.

Sylvie Dumont épouse Legrand, la mère, est visiblement une femme au foyer, apparaissant toujours, en leur présence ou attendant patiemment et angoissée qu'ils rentrent de leurs aventures. Par exemple, dans *L'éruption du Karamako*, M. et Mme Legrand se rendent d'urgence à New York où leur fille Zette, enfin retrouvée, les attend mais seul M. Legrand, avec l'aide de la police new yorkaise va participer à la libération de son fils, une

éditions Fleurus, d'inspiration catholique et principal concurrent de l'autre groupe français catholique Bayard, qui le rebaptisent, afin de le moderniser, *J2 Jeunes* (le « J » désignant le jeudi, à la fois le jour de publication du journal mais aussi le jour du catéchisme étant donné qu'il n'y avait pas école à ce moment-là jusqu'en 1972).

¹⁰²M. Legrand semble être un ingénieur polyvalent : il est ingénieur aéronautique pour la S.A.F.C.A dans les deux premiers tomes (*Le testament de M. Pump* et *Destination New York*) et il est ingénieur civil des Ponts et Chaussées dans le cinquième tome, *La vallée des cobras*, étant donné qu'il travaille à la construction d'un pont suspendu dans la vallée des Cobras au Gopal, état indépendant du Nord de l'Inde, pour le Maharadjah.

telle entreprise de sauvetage ne saurait être confiée à la mère, c'est beaucoup trop dangereux, sans doute... Cette dernière attendra donc patiemment avec sa fille le retour de ses hommes.

Dans les cinq albums étudiés, soit *Le Testament de M. Pump* (1951), *Destination New York* (1951), *Le « Manitoba » ne répond plus* (1952), *L'éruption du Karamako* (1952), *La Vallée des cobras* (1956). Mme Legrand a beaucoup moins d'importance que son mari, elle n'apparaît que très peu de fois comparé à ce dernier. Par exemple, dans le tout premier tome, *Le testament de M. Pump* paru en 1951, il est possible de la voir seize fois, à la maison attendant toujours très inquiète le retour de son mari, quand elle ne le suit pas sans se poser de question, ou ses enfants ou en leur présence ou encore à l'hôpital à leur chevet contre près de quatre-vingt-dix fois pour son mari, présent dans divers lieux.



Sylvie Dumont, épouse Legrand, mère de Jo et Zette, un rôle de mère au foyer toujours angoissée qui n'a pas grandement évolué entre 1936 (*La Rayon du mystère* dans *Cœurs Vaillants*) à 1956 (*La Vallée des Cobras* dans *Tintin*).

Par ailleurs, la bande dessinée met surtout l'accent sur la relation père-enfants et plus précisément père-fils ; en plus d'être son fils qu'il aime, Jo est aussi présenté comme un véritable allié professionnel pour son père, ce qui le rend d'autant plus mature ; mais une telle relation n'apparaît pas avec Zette. La relation mère-enfants est moins présente et surtout beaucoup plus classique, elle reste dans une dimension strictement affective et ne va pas au-delà comme avec celle du père.

Enfin, une autre petite remarque, dans le quatrième album, *L'éruption du Karamako*, Zette fait l'objet d'une interview à New York par des journalistes, suite au kidnapping dont elle a réussi à se sortir. Ces derniers, s'intéressant aussi à sa famille, lui demandent la profession qu'exerce son père sans poser la même question pour sa mère ; des journalistes posant donc comme une évidence qu'une femme mariée et mère de deux enfants a dû très

sûrement cesser toute activité professionnelle, si elle en avait une, pour pleinement se consacrer à son mari, ses enfants et au domicile familial. Et dans le cas où elle exercerait tout de même une activité professionnelle, cette activité serait une traditionnellement attribuée aux femmes comme secrétaire, infirmière, activité qui à leurs yeux n'est ni intéressante, ni prestigieuse¹⁰³.

1.3 – Bonemine, femme au foyer accomplie

Dans la série *Astérix le Gaulois*, si Falbala, dont l'analyse sera faite dans le quatrième chapitre « *La révolution des filles de papier* », est le premier féminin à apparaître, la deuxième est Bonemine, dans le onzième album intitulé *Le bouclier arverne* en 1968¹⁰⁴, et elle apparaîtra de manière récurrente au fil des albums.

La première Dame du village aux affaires domestiques

Elle est mariée à Abraracourcix avec qui elle est formée un couple traditionnel de la société française des années 50. Alors qu'Abraracourcix est très actif et influent dans la sphère publique par son statut de chef du village, Bonemine incarne le modèle typique de la femme au foyer, cantonnée dans la sphère privée et n'exerçant pas d'activité professionnelle reconnue. Bien qu'ayant de l'aplomb et du caractère, n'hésitant pas à dire ce qu'elle pense haut et fort à son mari Abraracourcix, elle ne se sert pas de cette personnalité forte pour gagner en autonomie.

Au fil des albums de la période étudiée, et même bien au-delà, Bonemine est continuellement affairée aux tâches ménagères que ce soit la lessive, le ménage, la couture ou la cuisine, ne quittant le domicile marital que pour faire ses courses à la poissonnerie du couple Ordralphabétix et Iélosubmarine.

¹⁰³ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. L'éruption du Karamako*, 4, Casterman, 1952 ; p. 36 case 10.

¹⁰⁴ J'ai choisi d'attribuer la naissance de ce personnage au onzième album car c'est dans celui qu'est prononcé pour la première fois son prénom en tant que tel. Il est possible de penser qu'elle est apparue dès le septième album *Le Combat des chefs* paru 1966 car, à la page 17 de celui-ci, nous pouvons observer une Gauloise aidant le chef Abraracourcix à se préparer dans sa hutte. Cette Gauloise qui, en plus d'avoir l'air d'être proche du chef, ressemble aux traits physiques du personnage définitif de Bonemine, petite et ronde et aux cheveux longs et blonds.

Une aliénation aux tâches domestiques ?

Il serait même possible de parler d'aliénation à ce travail domestique, la Gauloise le considérant comme une activité qu'elle a le devoir d'assurer. Par exemple, dans *Astérix aux Jeux Olympiques*, douzième album paru en 1968, alors que tous les hommes s'en vont gaiement participer aux jeux à Athènes, laissant les femmes qui n'ont de toute manière pas leur place dans la compétition sportive au village, Bonemine ne compte pas en profiter pour s'accorder du temps libre. Prenant en quelque sorte le rôle de cheffe temporaire, elle déclare aux Gauloises restantes « [qu'] on en profitera pour nettoyer et mettre un peu d'ordre en attendant que ces braillards reviennent »¹⁰⁵. Car ne l'oublions pas, une parfaite épouse se doit de tenir en ordre un foyer afin d'assurer le bien-être de ses proches.



Bonemine. De gauche à droite :

- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix aux Jeux olympiques*, 12, Dargaud, 1968 ; p. 18.
- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Cadeau de César*, 21, Dargaud, 1974 ; p. 28.

Bonemine, reflet de l'imagerie traditionnelle de la ménagère

Bonemine est le pendant dans la bande dessinée du modèle de la ménagère que l'on retrouve dans les affiches publicitaires des années 50 et 60 mais aussi dans les œuvres

¹⁰⁵ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix aux Jeux Olympiques*, 12, Dargaud, 1968 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale tome III*, Hachette, 1989 ; page 18, case 3.

picturales de la Renaissance. Son souci de l'entretien de la maison est tel qu'il va bien au-delà de questions proprement hygiéniques. Il s'agit pour elle, en tant que femme du chef, d'être un parfait modèle auquel chaque Gauloise devrait s'identifier.

La femme au foyer est sans aucun doute l'une des figures féminines favorites des publicitaires, tant ils furent productifs sur le sujet.

Outre la présentation de femmes irradiant de bonheur face à un nouveau matériel électro-ménager, parurent aussi des publicités où le message transmis était celui d'être une parfaite ménagère et cuisinière pour satisfaire son mari, le rendre fier et donc le garder. Être aux petits soins de son époux devenait un argument publicitaire.

En, 1947, la marque américaine *Bon ami* pour vendre son nettoyant ménager mit ainsi en scène une jeune femme, chiffon, en mains, répondant joyeusement à son mari qu'elle utilise un nouveau produit après que celui-ci, jovial, l'eut félicité pour ses récentes performances dans l'entretien de la maison.

Encore plus révélatrice, l'affiche publicitaire pour les vitamines *PEP* de la firme américaine *Kellogg's* qui fut réalisée à la fin des années 40. Le mari en costume, cravate et cheveux gominés, enlaçant avec envie sa femme vêtue d'un tablier, plumeau en main, mise-en-plis impeccable, lui dit avec conviction « *so the harder a wife works, the cuter she looks!* » (soit « *plus une femme travaille dur, plus elle paraît jolie* »). Il va sans dire que le travail pour laquelle elle est autant congratulée et encouragée à poursuivre est celui de ménagère qui lui sied à merveille.



De gauche à droite :

- Publicité pour la marque américaine *Bon Ami*, 1947.
- Publicité pour la marque américaine *Kellogg's*, fin des années 40.

1.4 - Mme Talon, mère sans prénom

Achille Talon est né en 1963, sous la plume de René Goscinny et le coup de crayon de Greg, en étant publié pour la première fois dans l'hebdomadaire *Pilote*, numéro 211. La série connaît immédiatement un fort succès, ce qui pousse les auteurs à peaufiner l'univers du quadragénaire à la prose éloquente en lui confectionnant un véritable environnement où sont mis en scène des personnages récurrents mais surtout, originaux. C'est ainsi que naquirent les parents du héros, Maman Talon, qui ne semble pas avoir de prénom et Alambic Dieudonné Corydon Talon dit aussi Papa Talon, qui lui en revanche connaît une avalanche de prénoms. Deux parents à la personnalité forte avec lesquels Achille Talon vit, un fait assez particulier dans la bande dessinée franco-belge car s'il était rare de voir les parents d'un héros adulte, il était encore plus rare de le voir vivre avec eux. Il est un peu le « *Tanguy* » des Trente glorieuses.

Une motarde qui troqua son blouson de cuir pour le tablier blanc de la ménagère

Maman Talon, a une histoire pour le moins particulière et intéressante, eu égard à notre sujet. Il était question, au début, pour les auteurs de prendre le parti de l'originalité en créant son personnage, ils la voulaient entièrement dévouée pour la passion de sa vie. Toutefois les motos étant loin d'être le fort de Greg, celui-ci, face aux difficultés que cela lui imposerait, préféra finalement opter pour une mère traditionnelle, soit la parfaite ménagère-cuisinière.

La mère d'Achille est une femme de corpulence plutôt forte, aux cheveux châtain-roux dans les premiers tomes et blancs ensuite, coiffés en chignon, une paire de lunettes posée sur le nez. Tout comme la mère de *Boule et Bill*, elle ne saurait, elle non plus, se passer de son indispensable tablier à fleurs, élégamment attaché par-dessus son indémodable robe. Parfaite ménagère multitâches, elle apparaît aussi bien en train de faire la cuisine et de mettre la table, qu'en train de faire la lessive et d'étendre le linge ou encore en train de faire le ménage.

Ce stéréotype de la mère et épouse au foyer très accentué. Ainsi dans certaines cases, elle apparaît affairée aux tâches domestiques, comme débarrasser la table, seule, pendant que

ses deux hommes, l'un affalé dans le canapé et sirotant une bière, l'autre assis par terre et grignotant une pomme, regardent tranquillement la télé sans même se préoccuper d'elle¹⁰⁶.

Toutefois, la mère d'Achille semble avoir plus de caractère que la mère dans *Boule et Bill*, et n'hésite pas à recruter son mari pour qu'il l'aide dans les tâches ménagères et même à le poursuivre si ce dernier tente d'y échapper.



« Maman Talon » De gauche à droite :

- Greg. *Achille Talon. L'indispensable Achille Talon*, 5, Dargaud, 1971 ; p. 3.
- Greg. *Achille Talon. ... Mon fils à moi !*, 4, Dargaud, 1970 ; p. 3.

Un hobby allant à l'encontre des clichés de genre

Si Maman Talon, comme l'appelle son grand garçon, a l'habitude de mettre les mains dans le cambouis pour entretenir comme il se doit son petit logis, elle les y met aussi dans le sens propre du terme.

En passionnée de motos qu'elle est, Maman Talon, bien que rarement, quitte son ravissant petit tablier à fleurs pour enfiler son bleu de travail et travailler sur le moteur de son deux-roues favori. Une double originalité car tout d'abord, il était rare dans la bande dessinée de représenter une ménagère s'adonnant à son hobby. En effet, si nous reprenons l'exemple de la mère de Boule, force est de constater que nous ne savons pas d'elle si elle a un véritable passe-temps favori tant elle se consacre aux tâches domestiques. Mais surtout, Maman Talon n'est pas une inconditionnelle d'un passe-temps traditionnellement dévolu aux femmes, comme la couture ou le tricot, ou encore s'occuper d'un petit parterre de fleurs, c'est à un hobby réputé masculin et symbole d'une certaine virilité qu'elle s'adonne avec plaisir.

¹⁰⁶ Greg, *Achille Talon. Achille Talon au pouvoir*, 6, Dargaud, 1972 dans *Achille Talon, l'intégrale 2*, Dargaud, 1997 ; p. 116, case 1. Gag « De l'apôtre et des balles ».

Madame Talon, personnage vouée à disparaître

Au fil des albums étudiés de la série *Achille Talon*, soit du tome 1 au tome 12, les deux parents du héros perdent progressivement en importance et visibilité au profit du voisin souffre-douleur d'Achille, Hilarion Lefuneste.

Toutefois, c'est la mère, beaucoup plus que le père, qui va être victime de cette disparition programmée. Ainsi, dans le tome 10, *Achille Talon, le Roi de la science-diction*, paru en 1974, la mère n'apparaît qu'une fois en train d'apporter un pot de thé, toujours vêtue de son tablier¹⁰⁷, contre quinze fois pour père mais cent une fois pour Lefuneste. Elle n'apparaît aucune fois dans le tome 11 paru en 1975, *Brave et honnête Achille Talon* et seulement une fois dans le tome 12 paru la même année, *Achille Talon au coin du feu*, en tablier, cela va de soi, et apportant un plateau de thé à son fils.

Le peu d'importance qui est accordé à Maman Talon dans la série se répercute aussi dans des supports autres que la bande dessinée elle-même. Ainsi, le principal site français de fans relatif à la série¹⁰⁸, s'il consacre à Alambic sa propre petite fiche pour présenter le personnage, ne donne à Mme Talon que la possibilité de figurer dans une liste dans un petit encadré titré « *personnages à ne pas oublier* », aux côtés, entre autre, d'un canard nommé Pétard.

Pour anecdote, Greg lança en 1975 le bimestriel *Achille Talon magazine* aux éditions Dargaud qui eut une durée de vie très courte, il disparut en 1976 après six numéros de parus. Dans ce magazine, étaient entre autre publiées des séries dérivées de l'univers d'Achille Talon comme *Arsène Talon, gentleman-cambrioleur*, réalisée par Hachel ou encore *Papa Talon*, par Hachel mais aucune série n'avait pris la mère en personnage principal.

Sur le blog d'un passionné de bande dessinée, j'ai pu trouver le *scan* intégral du premier numéro d'*Achille Talon magazine*¹⁰⁹ daté d'octobre 1975. Les premières pages de ce nouveau périodique se proposaient de faire une présentation des personnages de la série¹¹⁰. Maman Talon y figure donc, toujours vêtue de son indémodable robe noir surmonté de son inséparable tablier fleuri, armée d'un balai et nettoyant consciencieusement les bouteilles de

¹⁰⁷ Greg, *Achille Talon. Achille Talon, Roi de la science-diction, 10*, Dargaud, 1974 dans *Achille Talon, l'intégrale 4*, Dargaud, 1997 ; p. 25.

¹⁰⁸ Site sur *Achille Talon* réalisé par des fans : <http://www.achilletalon.fr/index.htm>

¹⁰⁹ Scan du premier numéro d'*Achille Talon magazine* sur le blog du passionné de BD : <http://m-bd.over-blog.com/article-achille-talon-magazine-numero-1-112899633.html>

¹¹⁰ Cf annexe document 10, page 261.

bières laissées par son mari. C'est donc cette représentation très conventionnelle qui a eu le dessus !

1.5 – Peu d'héroïnes émancipées mais beaucoup de femmes au foyer

A – Aux Gaulois les affaires du village, aux Gauloises les affaires de la maison

Dans la série *Astérix le Gaulois*, Bonemine est loin d'être la seule à n'occuper d'espace que dans la sphère privée car c'est aussi le cas des autres Gauloises du village.

La hutte chez elle et le village chez lui¹¹¹

Le village gaulois d'Astérix est fondé sur une organisation patriarcale où la femme ne dispose pas de beaucoup d'autonomie, ni de droits, une société où elle n'est pas aussi intégrée que les hommes.

Tout d'abord, les Gauloises ne participent pas aux instances dirigeantes du village qui se réunissent, lorsque des décisions importantes doivent être prises comme dans *Astérix et le chaudron*, les seuls membres étant le druide Panoramix, le barde Assurancetourix, le doyen Agecanonix et le chef Abraracourcix.

Absentes de la vie politique, leur présence dans la vie sociale du village est restée longtemps anecdotique. La seule des Gauloises qui prend part à la vie active est Iélosubmarine, qui seconde son mari Ordralphabétix à la poissonnerie, commerce portant d'ailleurs le seul nom de ce dernier.

Progressivement, elles sont intégrées à la vie collective comme dans *Astérix en Corse* vingtième album paru en 1973, où elles sont conviées pour la première fois à un grand repas, pour lequel elles paraissent être les seules à s'occuper des préparatifs comme l'installation des tables et des couverts, sans l'aide des hommes¹¹². Toutefois, leur première participation au banquet final survient dans l'album *Le cadeau de César*, vingt et unième album paru en 1974.

¹¹¹ Un sous-titre en référence au discours de Victor Hugo, « *L'Église chez elle et l'État chez lui* », prononcé le 4 janvier 1850 lors des discussions autour de la Loi Falloux. Cette loi Falloux, le 15 mars de la même année, imposa aux communes l'obligation d'organiser l'enseignement primaire des filles, seulement si le nombre d'habitants dépassait les 800.

¹¹² René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse*, 20, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989; p. 6 cases 1 et 2.

Néanmoins, leur présence aux banquets finaux suivants ne sera pas automatique et restera ponctuelle.

La potion et la « baston », une affaire de garçons

Par ailleurs, les femmes ne sont pas autorisées à boire de la potion même si c'est la fierté du village, la guerre contre les Romains étant l'apanage des hommes, les femmes ne se battent pas, ne participent à la défense de leur village et attendent donc passivement leur retour. Ce n'est que dans le dix-neuvième tome, *Le Devin*, publié en 1972 que celles-ci ont enfin l'honneur de goûter au fameux breuvage du druide. Toutefois, remettons l'évènement dans son contexte, s'il est permis à ces dernières de boire la potion dans le but de se rendre dans le camp romain de *Petibonum* où se terre Prolix, le prétendu devin, c'est pour les convaincre qu'il est bel et bien un charlatan. En effet, si les Gaulois ont tous plus ou moins admis qu'il était un menteur, les Gauloises continuent d'en douter¹¹³, accentuant ainsi le caractère crédule et superstitieux qui leur est à toutes, sans exception, attribué.

Par ailleurs, les femmes partent se battre avec ustensiles de cuisine ou balais¹¹⁴, des accessoires qui soulignent le caractère exceptionnel de cet évènement et leur rappelle leur véritable place dans la société gauloise (la sphère privée) en leur donnant aussi une dimension ridicule. N'ayant pas l'habitude de se battre, elles se rattachent à des objets symbolisant les activités qu'elles maîtrisent¹¹⁵.

Femmes scandinaves et méditerranéennes, même destin

Est-il possible d'avancer que seules les habitantes du village gaulois sont représentées sous cet angle stéréotypé ? Non.

Dans *Astérix en Corse*, 1973, les femmes corses du village d'Ocatarinetabellatchitchix semblent elles aussi soumises à la parcellisation sexuée du travail et des rôles sociaux¹¹⁶ ; ce

¹¹³ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin, 19*, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV* ; p. 39, cases 1 à 5.

¹¹⁴ Cf annexe, document 11, page 262.

¹¹⁵ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin, 19*, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV* ; page 43, case 8.

¹¹⁶ A la page 25, case numéro 6, les femmes n'apparaissent qu'au seuil de leur porte ou aux fenêtres, l'une a même un balai en main alors que les hommes sont dehors. Concernant le repas chez l'ami du chef Ocatarinetabellatchitchix, Carferix, seuls les hommes sont attablés ; sa femme Chipolota se charge de les servir (page 26, cases numéro 1 et 9 ; page 30, case numéro 2). Cette division sexuée des rôles se poursuit au fil des pages, seuls les hommes vont se battre contre l'envahisseur romain (page

qui peut aussi être vu comme un clin d'œil au stéréotype de la société machiste méditerranéenne. Dans le village, les femmes n'apparaissent qu'au seuil de leur porte ou à la fenêtre, l'une d'elle a même un balai en main alors que les hommes sont dehors. Concernant le repas chez l'ami du chef Ocatarinetabellatchitchix, Carferix, seuls les hommes sont attablés ; sa femme Chipolota se charge de les servir. Évidemment, seuls les hommes vont se battre contre l'envahisseur romain, les femmes se chargeant de préparer les mets qu'elles serviront pour revigorer leurs valeureux guerriers.¹¹⁷

Mais la division sexuée des rôles sociaux se retrouvent aussi chez les peuples scandinaves comme dans *Astérix et les Normands*, 1966 où, à l'instar des femmes corses, les Normandes se chargent des tâches domestiques comme s'occuper des enfants ou du service à table¹¹⁸.



René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse*, 20, Dargaud, 1973 ; p. 26.

B – La ménagère, élément indispensable pour une destinée « naturelle » ?

La ménagère reste une valeur sûre de la bande dessinée, un statut considéré pendant très longtemps comme la destinée « naturelle » de la femme.

C'est d'ailleurs la conviction de Modeste dans la série *Modeste et Pompon* réalisée dans les années cinquante par André Franquin et qui sera analysée ultérieurement. Le jeune homme, plein d'entrain, tient à présenter à Pompon sa toute nouvelle invention

38, case numéro 1 et page 40), les femmes se chargeant de préparer les mets qu'elles serviront pour revigorer leurs valeureux guerriers.

¹¹⁷ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse*, 20, Dargaud, 1973 ; dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV* ; p. 25, case 6 ; p. 26, cases 1 et 9 ; p. 30 case 2 ; p.38 case 1 et p.40.

¹¹⁸ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix et les Normands*, 9, Dargaud, 1967 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome II* ; p. 9 case 3 ; p. 10 case 3.

révolutionnaire car « *toi Pompon, future ménagère, tu verras immédiatement l'intérêt que présente cette invention !* »¹¹⁹.

Ainsi, il est courant de retrouver une représentation très traditionnelle du couple avec un mari actif et une femme au foyer, vêtue de son inséparable tablier. Cela fait écho à ce qui a été vu précédemment dans le deuxième chapitre « *La bande dessinée franco-belge, un outil de dépravation de la jeunesse ?* » où était expliqué dans le « 2.2 – *La bande dessinée, un monde d'hommes ?* » que les personnages féminins, s'ils faisaient partis du « décor », endossaient bien souvent des rôles qui correspondaient à ceux qui leur étaient traditionnellement réservés dans la réalité quotidienne.

Les femmes dans César

La série humoristique *César et Ernestine* de Maurice Thillieux, aussi auteur de *Gill Jourdan* et *Félix*, met en scène le quotidien d'un dessinateur de bande dessinée nommé César, plus occupé à garder Ernestine, la fillette de ses voisins qu'à la réalisation de ses planches. La série est parue pour la première fois dans le numéro 1004 de *Spirou* du 11 juillet 1957.

Hormis Ernestine, fillette de 5 ans espiègle, curieuse, mais aussi insupportable et manipulatrice, les personnages féminins sont Églantine, la femme de ménage de César, la maîtresse d'école d'Ernestine et la mère d'Ernestine. L'attention ne sera pas portée à la maîtresse d'école qui ne fait que quelques apparitions éparées.

Concernant les parents d'Ernestine, c'est surtout son père que l'on voit, l'agent Petitcarné, policier zélé, très à cheval sur les textes de loi et n'hésitant pas à verbaliser le pauvre César à la moindre incartade. La mère ne paraît pas avoir de profession, ses seules apparitions se font toujours dans le domicile familial. Dans le gag « *Médecine miracle* »¹²⁰, elle apparaît habillée d'un tablier, affairée à étendre le linge, elle commence à discuter avec la mère d'une amie de sa fille, aussi femme au foyer, vêtue du même tablier mais avec à la main non du linge mais une casserole. César se montre assez méprisant à leur égard, les voyant comme des « *béotiennes* » à qui il viendrait apporter sa lumière et son savoir afin qu'elles n'avalent plus aussi crûdement des couleuvres.

¹¹⁹ André Franquin, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire, 1955, 4*, Le Lombard, 1996 ; p.10 ; pour les plus curieux et curieuses d'entre-vous, l'invention en question est la *Modest-o-matic*, machine à laver.

¹²⁰ Maurice Thillieux, *César, l'intégrale*, Dupuis, 2011 ; p.207

Pour ce qui est du personnage d'Églantine, la femme de ménage de César, apparue pour la première fois dans le gag « *Ne le ménageons pas* »¹²¹ incarne le parfait petit modèle de la ménagère antipathique. Dès le début, elle se montre peu aimable, presque hautaine, elle ne sourit pratiquement jamais. Bien qu'elle ait constamment un balai en main ou un plumeau, elle se montre très peu productive, mais ne perd jamais une occasion pour se vanter de ses performances passées chez ses anciens prestigieux patrons qui lui ont toujours fait preuve de reconnaissance. Églantine ne cesse de porter des jugements, assez déplaisants, sur le train de vie de César. Enfin, elle est particulièrement superstitieuse et est une inconditionnelle de toutes les petites annonces qui lui permettraient de remporter de grosses d'argent, ne voyant jamais qu'il s'agit d'un canular.

Madame Levase dans *La Ribambelle*

Dans la série *La Ribambelle* de Jean Roba, pour laquelle plus de précisions seront données dans l'analyse relative à Grenadine (2.3), un autre personnage féminin y apparaît, en plus de cette dernière, Madame Levase. C'est dans l'histoire *La Ribambelle enquête*, parue dans *Spirou* en 1968, qu'apparaît, pour un rôle aussi mineur qu'épisodique, la femme du malhonnête Alcide Levase mais dont le prénom n'est mentionné nulle part.

Madame Levase, par sa tenue vestimentaire et ses activités, correspond au parfait archétype de l'épouse au foyer. Effectivement, à part à la fin de l'histoire où elle est présentée en robe de chambre¹²², celle-ci apparaît, à chaque fois, vêtue d'un tablier de ménagère¹²³ et s'affaire à des activités domestiques telles que la lessive ou la cuisine. Madame Levase n'étant représentée qu'à travers ces situations et aucune information n'étant fournie quant à une éventuelle activité professionnelle¹²⁴, il est donc possible d'en déduire qu'elle se consacre entièrement aux travaux domestiques.

À ce statut social, s'ajoutent des traits de caractère traditionnellement attribués aux femmes et dont d'autres personnages féminins de la bande dessinée se voient pourvues, comme Bonemine dans *Astérix le Gaulois* (1.3) ou Peggy dans *Tintin* (3.2). Elle se présente

¹²¹ Maurice Tillieux, *César, l'intégrale*, Dupuis, 2011 ; p. 93.

¹²² Yvan Delporte, Jidéhem, Jean Roba, Maurice Tillieux, *La Ribambelle. La Ribambelle enquête*, 5, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 50, cases 1 et 3 et p. 51, cases 2, 5 et 8.

¹²³ *Ibid* ; p. 28, case 8 ; p. 29, cases 1 et 2, page 29, p. 30, case 9, page 30 ; p. 32 cases 10 et 11.

¹²⁴ Par « activité professionnelle », j'entends une activité qui, au sens de l'INSEE, permet d'être comptabilisée dans la population active.

comme une véritable mégère grincheuse qui ne cesse de réprimander son mari sur l'état de ses vêtements ou sur ses activités nocturnes qu'elle juge des plus suspectes.

En dépit de ce portrait faisant d'elle un personnage de prime abord peu attachant, voire pas du tout, elle paraît tout de même être dotée de certaines qualités comme le bon sens et l'honnêteté. Dans l'histoire, lorsque son mari l'informe qu'il retient un « *gosse* », soit le jeune Archibald, dans la cave, celle-ci, atterrée, lui fait part de son opposition, ce à quoi son tendre époux lui rétorquera « *contente-toi de récupérer tes casseroles et de faire ce que je dis* »¹²⁵. Bien que cette remarque soit des plus déplaisantes et irrespectueuses, Madame Levase n'y réagit pas. Elle ne chercha finalement pas à profiter de l'absence temporaire de son mari pour délivrer Archibald, qu'elle savait désormais, séquestré dans sa cave et en danger ; son inaction faisant donc d'elle une complice.

Cette inaction, de Madame Levase est-elle basée sur une loyauté véritablement indéfectible envers son mari ou sa docilité ? Car malgré la gravité de l'acte que ce dernier a commis, elle ne va ni l'entraver, ni le dénoncer à la Police. Elle va même jusqu'à prendre sa défense lorsque la Ribambelle vient au secours d'Archibald et tente de le dédouaner en invoquant le fait qu'il a donné à manger à Archibald, suppliant la bande de ne pas porter plainte au prétexte que son mari « *n'est pas un mauvais homme* », bien qu'il ait fait, ce qu'elle désigne comme, « *une grosse gaffe* »¹²⁶.

En revanche, courage et sens des responsabilités manquent à Madame Levase qui ne semble pas mesurer ou assumer sa part d'implication dans cette affaire. Face aux membres de la Ribambelle, elle accable son mari en le réprimandant et en lui faisant la morale, se mettant ainsi hors de cause et se présentant comme celle qui a toujours insufflé raison et morale, alors que si cela avait été vraiment le cas, elle aurait mis fin à la séquestration d'Archibald

¹²⁵ Yvan Delporte, Jidéhem, Jean Roba, Maurice Tillieux, *La Ribambelle. La Ribambelle enquête, 5*, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 33, case 1.

¹²⁶ *Ibid* ; p. 51, case 8.

2 – Une discrétion proche de l’effacement

L’aventure ne sied pas aux jeunes filles de bonne éducation

Parmi les quatre personnages qui vont être étudiés, Irma (2.1) fait quelque peu figure d’exception, par son âge plus mûr, mais aussi parce qu’elle ne s’efface pas pour un personnage masculin mais pour une femme, au caractère exubérant, la Castafiore (dont le profil sera développée ultérieurement [3.1]).

En effet, Zette (2.2), Grenadine (2.3) et Pompon (2.4) partagent, en plus de leur docilité comme Irma, d’autres caractéristiques communes. Ce sont toutes les trois des jeunes filles, deux dans la préadolescence, une dans la vingtaine. Trois jeunes filles propres sur elles, que l’on pourrait qualifier de « *très Tintin* » comme l’aimait à plaisanter Franquin lorsqu’il parlait de Pompon, soit des jeunes filles bon chic et bon genre, irréprochables. Ces trois jeunes filles évoluant dans un univers masculin ont bien intégré les règles régissant les rapports hommes-femmes.

Ces trois jeunes filles discrètes et réservées, pour ne pas dire effacées, sont en contraste complet avec l’entourage masculin dans lequel elles évoluent. Les deux plus jeunes, souvent confrontées à toute sorte d’aventures extraordinaire et périlleuses, se retrouvent souvent en retrait, exprimant leurs peurs et ne voulant guère se mettre au cœur de l’action.

Ce qui est tout le contraire de leurs homologues garçons, pleins de curiosité, désireux de vivre toute sorte de péripéties pour s’y bâtir une solide expérience, des aventures initiatiques ou fabuleuses dont ils saisissent chacune des opportunités pour se sortir de la monotonie de leur quotidien, y exposer pleinement leurs qualités, se montrant plus débrouillards et entreprenants les uns que les autres, persévérants et faisant preuve d’une grande maîtrise de soi. Pompon, quant à elle, écoute toujours très attentivement et admirativement Modeste, jeune homme très créatif et à l’aise avec les sciences techniques pour concrétiser toutes les idées d’inventions qui lui viennent dans la tête.

Éduquer les jeunes filles, tout un art !

Des héroïnes en retrait ou à leur place « naturelle »

Face à l'exubérance de ces garçons, ces jeunes filles s'effacent et adoptent une attitude passive, s'affirmant à de rares fois pour contester « gentiment » sans aller plus loin, pour quelques leçons de morale ou, comme Grenadine, pour effectuer des missions dites féminines (apporter des soins à autrui ou reprendre les vêtements déchirés par des activités aventureuses). En retrait, elles parlent peu ou choisissent d'acquiescer aux initiatives et décisions prises par leurs amis garçons, une discrétion les camouflant davantage et qui les confine même à un rôle de second plan alors qu'elles étaient censées être aussi des personnages principaux. Leur effacement va être un tremplin d'autant plus solide pour des garçons qui, d'omniprésents deviennent presque omnipotents.

Par ailleurs, dans ces trois séries, Grenadine (*La Ribambelle*), Zette (*Jo, Zette et Jocko*), Pompon (Modeste et Pompon) sont les seuls personnages féminins représentés et sont assignés à des rôles, quasiment de figuration. La lectrice va donc probablement s'identifier à ces personnages, adopter la même attitude sage et raisonnable qu'eux, se disant que son rôle de « fille » n'est pas d'être intrépide et risque-tout comme les garçons qui s'émerveillent d'un monde dangereux, mais d'être maternante, de se consacrer à des activités calmes ne présentant aucun risque et seyant à une jeune fille de bonne éducation.

Une éducation différenciée entre les sexes

À cet égard, l'enseignante italienne Elena Gianini Belotti, dans son ouvrage *Dalle parte delle bambine (Du côté des petites filles)*, publié en 1973, a mené une étude dans laquelle elle démontre que les jeunes filles sont conditionnées dès leur plus jeune âge pour assurer au mieux leur futur rôle d'épouse et mère attentionnée, de pilier moral du foyer et cela, par une éducation différenciée avec celle des garçons. Reprenant les propos de l'anthropologue américaine, Margaret Mead, posant que « *la distinction des deux sexes est conçue selon une trame culturelle servant de bases aux rapports humains, et que le petit garçon qui grandit est modelé tout aussi inexorablement que la petite fille, selon un moule particulier et bien défini* »¹²⁷.

¹²⁷ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Des femmes, 1973 ; p. 13.

La pédagogue poursuit en expliquant que les parents auraient tout d'abord des attentes et des exigences très différentes envers leurs enfants en fonction de leur sexe et que petits garçons et petites filles étaient perçus différemment. Les filles seraient « *plus affectueuses [...], plus reconnaissantes [...], plus mignonnes et coquettes [...], plus agréables à habiller [...], elles tiennent compagnie à la maison (personne n'attendrait d'un garçon qu'il tienne compagnie ; dès qu'il le peut, il sort de la maison), elles aident aux tâches domestiques (non seulement, on ne s'attend pas à ce que les garçons le fassent mais on les en empêche, car ils sont destinés à de tout autre but)*¹²⁸.

Parmi de nombreuses recherches et démonstrations, elle en reprend une menée par un groupe universitaire de la cité universitaire de Princeton (New Jersey). Ce groupe a analysé pendant un an quinze collections de livres pour enfants, soit près de 114 livres. Il en ressort que « *les petits garçons sont les protagonistes de 881 récits, les petites filles de 334 seulement, que les petits garçons en camping construisent des cabanes sur les arbres, explorent des cavernes, aident papa, alors que les petites filles sourient, jouent avec des poupées et des petits chats et font des gâteaux* »¹²⁹.

Tu seras une femme, ma fille !

Dans la même logique que l'enseignante Belotti, les historiennes Rebecca Rogers et Françoise Thébaud nous livrent, dans leur ouvrage *La fabrique des filles*, une analyse très complète de l'éducation et de la socialisation dont faisaient l'objet les jeunes filles de 1870 à 1975. Par cette étude, elles mettent en exergue le rôle de l'éducation scolaire et familiale dans la construction des identités sexuées et des destinées sociales, ainsi que la « *prégnance de certaines représentations féminines qui ont longtemps corseté l'éducation des filles* »¹³⁰.

Ce travail de recherche, s'appuyant aussi bien sur l'histoire sociale (instauration lente et progressive de la mixité dans l'éducation, ouverture des formations aux femmes, mouvements de jeunesse...), que sur l'histoire politique (politiques natalistes, promotion de l'enseignement ménager...) et culturelle (activités sportives et culturelles, loisirs et littérature jeunesse...), témoigne de la persistance des stéréotypes et de la lenteur de leurs mutations.

¹²⁸ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Des femmes, 1973 ; p. 27 et 28.

¹²⁹ *Ibid* ; p. 111.

¹³⁰ Rebecca Rogers et Françoise Thébaud, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Paris, Textuel, 2010 ; p. 6.

Dans cette même logique d'éducation des filles à leurs futurs devoirs d'épouse et mère, comptant notamment les travaux ménagers, tâches pour lesquelles elles seraient « naturellement » destinées, peuvent être aussi évoqués les travaux de Richard Ivan Jobs avec son article « *Travailleuses familiales et fées du logis. Les jeunes femmes comme agents de modernisation dans la France de l'après-guerre* »¹³¹. Dans cet article, l'historien analyse le programme de travailleuses familiales, conçu alors comme le pendant féminin du service civil masculin en ce qu'il participerait au redressement du pays, selon les termes du Directeur des affaires sociales à la Préfecture de la Seine, Reverdy, en 1946¹³².

Ce programme, s'organisant autour d'une véritable formation professionnelle, enseignait aux jeunes filles les travaux ménagers et de cuisine mais aussi de puériculture, ainsi que de gestion domestique. Les jeunes filles diplômées se devaient, par leur travail, de « *garantir la santé de la famille et l'hygiène du foyer, tant que le rôle de la mère n'est pas à même d'accomplir ces tâches, en raison d'une grossesse, d'une naissance, d'une maladie, d'un accident...* »¹³³. Le magazine *Marie-France* faisait les louanges de la formation de travailleuse familiale dans son article « *Jeunes filles, apportez votre aide* » paru le 31 mai 1946, interpellant les jeunes filles en leur déclarant que « *c'est accomplir votre devoir de femme [...] de prendre part, dès que cela vous est possible, à la grande vie de la Nation* »¹³⁴.

Des filles et des garçons longtemps séparés sur le banc des écoles

La mixité scolaire fut l'une des plus importantes révolutions dans le domaine de l'éducation en France au XX^{ème} siècle comme le soulignent les travaux des historiens Antoine Prost et Rebecca Rogers¹³⁵. Néanmoins elle ne devint véritablement effective que tardivement. Il fallut attendre en effet 1975 avec l'adoption et l'entrée en vigueur de la loi n°75-620 du 11 juillet relative à l'éducation dite « *loi Haby* » pour que l'obligation de mixité dans les établissements publics d'enseignement primaire et secondaire soit instaurée.

Toutefois, dès la fin des années 50, le Gouvernement français souhaitait favoriser la généralisation de la mixité scolaire avec, notamment, en 1963, la réforme du Ministre de

¹³¹ Article paru dans l'ouvrage *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX-XXI^{ème} siècles*, Ludvine Bantigny et Ivan Jablonka (dir.), Paris, Puf, 2009 ; p. 137 à 151.

¹³² *Ibid* ; p. 138.

¹³³ *Ibid* , p. 140.

¹³⁴ *Ibid* ; p. 139.

¹³⁵ Antoine Prost, *Du changement dans l'école. Les réformes de l'éducation de 1936 à nos jours*, Paris, Seuil et Rebecca Rogers, *La mixité dans l'éducation : enjeux passés et présents*, Paris, ENS éditions, 2004.

l'Éducation, Christian Fouchet et du recteur de Nancy (Meurthe-et-Moselle), Jean Capelle, dite Fouchet-Capelle. Cette réforme porta création des collèges d'enseignement supérieur, dans un souci d'assurer une meilleure orientation des élèves, qui furent d'emblée mixtes.

Néanmoins, la séparation entre garçons et filles persistait dans les lycées. Les opposants criaient au risque de distraction, voire pour certains de dépravation qui aurait un impact négatif sur les études des jeunes. Les milieux catholiques, notamment, s'érigèrent en faux contre la mixité dans les établissements scolaires dénonçant les dangers de la promiscuité entre les deux sexes. Les partisans de la mixité défendaient un projet jugé moderne, en phase avec les nouvelles valeurs naissantes dans la société des années 60. La mixité poursuivait aussi une finalité égalitariste entre filles et garçons. Car si premièrement, elle permettait aux filles et aux garçons de bénéficier du même enseignement, mettant ainsi fin aux activités différenciées comme la couture pour les filles et la mécanique pour les garçons, les mettre ensemble favoriserait aussi les échanges, la connaissance de l'autre et permettrait *in fine* de réduire des préjugés ayant trait au sexe.

Rôle et éducation différenciés des jeunes enfants en raison de leur sexe, le cas de la peinture et de la publicité

L'imagerie de la jeune fille affairée à des activités d'intérieur était une thématique récurrente dans les œuvres picturales concernant les représentations de l'intimité familiale.

Dans ces scènes de vie de famille, la fillette est très généralement en compagnie de sa mère, prenant modèle sur elle, s'initiant aux devoirs qui rythmeront plus tard son quotidien d'épouse et mère. La jeune fille consacre aussi du temps à parfaire son éducation afin d'être dotée d'une culture qui lui permettra de converser avec son futur mari et de s'occuper comme il se doit de ses enfants. Enfin ses activités ludiques sont très souvent représentées à travers la présence d'une poupée, la préparant à sa destinée « naturelle » de mère, lui apprenant tôt à toujours se consacrer à autrui avant elle-même.

En témoigne ainsi l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir, *L'après-midi des enfants à Wargemont* datant de 1884 où pendant que sa sœur lit calmement, une fillette, poupée en main, se tient devant sa mère en train de coudre.



Pierre-Auguste Renoir, *L'après-midi des enfants à Wargemont*, 1884, Alte Nationalgalerie à Berlin.

Le modèle de la jeune fille sage, attentionnée aux besoins d'autrui, consciencieuse, au dessein tout tracé de future mère, laissant donc peu de place aux aspirations personnelles et ambitions professionnelles, est aussi très exploité dans la publicité. Aux petits garçons, les jeux d'action comme les *G.I Joe*, les jeux de plein air ou les jeux de construction et de bricolage pour faire « comme Papa », aux petites filles, les petits baigneurs, la dinette ou le kit de ménagère pour faire « comme Maman ».



La firme américaine *Hoover* faisait une campagne publicitaire où une mère et sa fille, toutes deux vêtues du parfait costume de la ménagère, regardaient avec intérêt et admiration un nouveau modèle d'aspirateur.

La marque suisse de poudre chocolatée, *Ovomaltine*, rappelait à la jeune fille que s'il ne faisait pas l'ombre d'un doute que plus tard elle aurait « *beaucoup d'enfants* », elle pouvait tranquillement patienter en dégustant la boisson au chocolat.

Mères et filles chantaient ensemble, le cœur joyeux, à la gloire de la lessive de la firme anglaise *Rinso*, heureuses de retrouver un linge frais et propre.

La marque de jouets *Amsco Doll-E-Toys* fut aussi très prolifique en la matière, avec, notamment, cette publicité de 1952 où une jeune fille, très fière de « faire comme maman », prend aussi « plaisir » à faire la vaisselle. Comme le montre l'image ci-contre.

2.1 – Irma, une camériste docile

Le personnage d'Irma, fidèle camériste et habilleuse de l'excentrique cantatrice, est certes moins important dans l'histoire que celui de sa patronne mais tout aussi intéressant à étudier.

Elle apparaît pour la toute première fois dans *L'Affaire Tournesol*, dix-huitième album de la série publié en 1956¹³⁶, mais son apparition n'est que furtive, contrairement à sa patronne, la Castafiore qui exulte en voyant Tintin et Haddock, toujours aussi intarissable, en particulier quand elle parle de sa carrière de grande cantatrice, Irma reste silencieuse et avec sa sempiternelle moue.

Irma incarne sans aucun doute la figure de la femme soumise et effacée. C'est toujours très docilement et sans aucune réserve qu'elle exécute les ordres et satisfait les moindres désirs de sa patronne, sans discuter, bien que celle-ci soit particulièrement désagréable avec elle et ne lui témoigne aucune reconnaissance. Elle est constamment aux petits soins pour la Castafiore et étant en permanence derrière elle, Irma apparaît comme ne sachant se débrouiller seule, sans sa patronne.

Peu réfléchie, elle laisse ses émotions prendre le dessus à la moindre contrariété. Elle réagit de manière impulsive et ne sait affronter ses problèmes autrement que par des pleurs abondants. C'est le cas lorsque les Dupont et Dupond, enquêtant sur le vol de l'émeraude de la Castafiore, émettent l'hypothèse qu'Irma pourrait bel et bien être l'auteure de ce délit. Irma perd ses moyens et se met à frapper les deux policiers un peu benêts à coup d'une de leur canne. Elle tente alors d'expliquer à Tintin, la parole entrecoupée de sanglots, ce qui l'a poussé à agir de la sorte¹³⁷.

Elle sourit très rarement ou avec beaucoup de retenue, elle nous offre surtout un visage boudeur, voire affligé, presque sur le point d'éclater en sanglot.

¹³⁶ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman, 1956 ; p. 53.

¹³⁷ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963 ; p. 46, case 4.



Irma.

Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963 ; p. 46.

2.2 – Zette dans *Jo, Zette et Jocko*

Retour sur la série *Jo, Zette et Jocko* d'Hergé, série qui pour rappel avait été demandée dans les années 30 par *Cœur Vaillants*, l'hebdomadaire français catholique souhaitant une série où une famille chrétienne aurait le premier rôle. Hergé va habilement se défaire de la contrainte d'inclure les parents dans ses aventures pour ne garder en personnages principaux que les enfants, Jo et Zette et leur singe Jocko

Jo, le frère, est toujours vêtu de son polo rouge et de son indémodable short noir agrémenté de chaussettes noires tirées jusqu'aux genoux. Zette, la sœur, est habillée de sa robe bleue sur une chemisette blanche, ainsi que ses indispensables nœuds rouges dans les cheveux. Jocko, lui est un chimpanzé avec des caractéristiques analogues au fox-terrier Milou dans *Les aventures de Tintin* comme l'intelligence, la vivacité d'esprit, son courage et son dévouement pour ses maîtres ; si lui non plus ne parle pas aux humains, il aime en revanche parler à lui-même.

Si contrairement à *Tintin*, cette série comporte un personnage féminin parmi les protagonistes principaux, elle n'en est pas moins exempte de représentations stéréotypées des rôles masculins et féminins. À la lecture des cinq albums parus pendant les Trente glorieuses dans *Tintin*, soit *Le Testament de M. Pump* (1951), *Destination New York* (1951), *Le « Manitoba » ne répond plus* (1952), *L'éruption du Karamako* (1952) et *La vallée des cobras*

(1956) ; il est possible de se demander si la série n'aurait tout simplement pas pu s'appeler « *Les aventures de Jo* » tant le personnage de Zette est effacé et peu charismatique.

Zette, une grande ingénue

Dès la toute première aventure, *Le Testament de M. Pump*, et même dès les toutes premières pages, Zette se présente comme une jeune fille un peu niaise aux questions ingénues. Par exemple, pendant que Jo est affairé à jouer avec son modèle réduit d'avion tout en confiant à sa sœur son rêve de devenir un grand pilote de l'avion stratosphérique¹³⁸, celle-ci ne peut s'empêcher de lui poser une question allant de pair avec son regard naïf. « *La stratosphère, c'est haut, dis ?... Plus haut que la Tour Eiffel ?* », une question à laquelle Jo répond d'un air entendu et condescendant « *bien sûr Zette* » ; une question qui aurait fait sourire venant de la bouche d'un ou d'une enfant à peine âgé(e) de trois-quatre ans mais qui déconcerte, quelque peu, venant d'une fille âgée de 11 ans¹³⁹.

Zette ne participe d'ailleurs pas aux discussions portant sur des sujets sérieux ou impliquant des enjeux importants ou une prise de décision. Elle se positionne toujours en retrait, laissant à son frère le soin de mener ces discussions comme si elle ne sentait pas capable de pouvoir y participer aussi, comme si ses propos seraient *a priori* incongrus ou inutiles. Au fil des albums étudiés, force est de constater que c'est toujours Jo qui dialogue avec les adultes, leur faisant part de ses impressions et de ses raisonnements. Celui-ci fort de sa prestance, semble totalement assuré de la légitimité de sa prise de parole bien que les sujets de ces discussions concernent tout autant Zette que lui. Ainsi dans *Destination New York*, c'est lui qui discute avec Monsieur Henrik Nielsen, professeur suédois en ethnologie basé sur la banquise au sujet de la réparation de leur avion stratosphérique endommagé ; c'est aussi lui qui, devant le Juge d'instruction de New York, plaide son innocence et celle de sa sœur lorsqu'ils sont accusés d'avoir triché lors du raid Paris-New York¹⁴⁰...

¹³⁸ Le père de nos deux héros est un ingénieur en aéronautique dans l'usine S.A.F.C.A (Société anonyme française de construction aéronautique), il travaille sur un projet de construction d'un avion stratosphérique qui lui permettrait de remporter la somme de dix millions de dollars (somme correspond au testament de Sir John Archibald Pump) en accomplissant l'exploit de faire le trajet Paris-York ou l'inverse sans escale et à une moyenne de 1000 km par heure.

¹³⁹ Alors que Zette est portée disparue, le signalement de la police nous informe de son âge. Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le testament de M. Pump, 1*, Casterman, 1951 ; p. 20, case 13.

¹⁴⁰ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Destination New York, 2*, 1951 ; p. 50 case 13.

Une jeune fille docile et obéissante

Cette monopolisation de la prise de parole face à une sœur qui reste en perpétuel retrait, attendant patiemment les instructions et conseils de son frère, donne à Jo le statut de meneur de la fratrie. Un statut renforcé par le fait qu'il ne viendrait jamais à Zette l'idée de s'opposer fermement à une décision de son frère, même si rarement, elle ose exprimer des réserves, elle finit toujours par céder, comme si son avis ne valait finalement pas celui de Jo, comme si les décisions de ce dernier étaient les seules valables.

Par ailleurs, Zette est une petite fille à qui l'on a appris d'être obéissante, docile et sage. S'il prend à Jo, toujours très curieux, des envies d'escapades ou d'aventures¹⁴¹, la jeune fille se charge parfois de lui dire non au prétexte que cela déplairait et inquiéterait leurs parents, refusant donc toute opportunité de faire de nouvelles expériences.

Néanmoins, Zette étant dénuée de force de caractère, elle cède à la volonté de son frère et le suit sans rouspéter. Il est même possible de dire que ce peu d'enthousiasme pour l'aventure, s'il est en partie motivé par le fait de ne pas déplaire aux parents garants de l'autorité, s'explique aussi par le côté assez peureux de Zette sur lequel nous reviendrons plus tard. Cette attitude de mise à l'écart volontaire, à laquelle se couple le manque d'audace, fait de Zette une suiveuse, un personnage dépendant d'un autre jouissant d'une plus grande importance, Jo.

Un faire-valoir apathique

Du duo fraternel, Jo est bel bien le fin limier, un véritable Sherlock Holmes en herbe. Il est présenté comme étant un jeune garçon perspicace, vif et réfléchi. Contrairement à sa sœur, il est toujours alerte quand arrivent des événements louches et mystérieux. Il ne peut être tranquille que lorsqu'il a éclairci la part d'ombre qui les entourait, grâce à son esprit de logique et de déduction.

¹⁴¹ Hergé *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le « Manitoba » ne répond plus*, 3, Casterman, 1952 ; page 7 ; Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. La Vallée des cobras*, 5, Casterman, 1956 ; p. 39.



Zette. De gauche à droite :

- Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le testament de M. Pump, 1*, Casterman, 1951.
- Hergé *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. L'éruption du Karamako, 4*, Casterman, 1952 .

Zette ne semble pas toujours saisir vite les enjeux des affaires et ne paraît pas être aussi observatrice que son frère, c'est quasiment toujours ce dernier qui lui fait part d'éventuels soupçons et non l'inverse. Elle se contente donc, la plupart du temps, d'écouter son frère émettre des hypothèses, avec un regard quelque peu étonné, presque niais (ou aussi apathique que celui d'une vache regardant tranquillement son habituel train de l'après-midi passer à travers champs).

Un pessimisme latent

Lors de leurs aventures, *a contrario* de Jo qui reste combattif quelle que soit la situation, même les plus désespérées ou extrêmes, Zette fait régulièrement preuve de d'anxiété, de manque de courage voire de défaitisme.

Ainsi dans le deuxième album, *Destination New-York*, les deux héros se retrouvent perdus, en plein Arctique et l'hélice de leur avion endommagée et partent à pied à la recherche de leur facétieux singe Jocko qu'ils peinent à retrouver. La bise se levant et étant rapidement devenue un véritable blizzard, ils ne parviennent plus à retrouver leur chemin. Bien qu'ils soient dans la même situation de difficultés et qu'ils aient besoin d'un soutien mutuel, Zette désespère. Défaitiste, elle annonce à son frère « *Mon dieu ! Nous allons mourir de froid !* »¹⁴². Jo, prenant sur lui, tente de lui redonner du courage en la rassurant « *ne*

¹⁴² Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Destination New York, 2*, Casterman, 1951 ; p. 10, case 10.

désespère pas !... Nous allons redescendre et continuer nos recherches ! »¹⁴³. Mais Zette se décourage et abandonne, suppliant son frère de la laisser : « *Je ne puis plus avancer Jo !... Laisse-moi ici... et essaie de te sauver toi...* »¹⁴⁴. Cette option ne peut guère convenir à Jo, celui-ci prenant sur lui pour gérer sa propre angoisse mais aussi celle de sa sœur, en étant son pilier psychologique. Il tente de la raisonner pour qu'elle se ressaisisse : « *Zette ! Voyons Zette !... Du courage !... Tu ne peux pas rester là !... Tu vas t'engourdir !... Zette ! [...] Allons Zette, en route !... Nous marcherons à reculons pour ne plus avoir la neige dans la figure...* »¹⁴⁵ (que ce garçon est astucieux !). Le duo est finalement sauvé par Iriouk, un esquimau parti à leur recherche, après sa rencontre improbable avec le singe Jocko, qui va même jusqu'à porter sur son dos Zette pendant que Jo marche à leurs côtés, galanterie oblige.

Jo se présente donc comme un garçon plus mature que son âge, capable de maîtriser ses émotions et de garder son sang-froid *a contrario* de sa sœur, en proie à ses émotions et manquant de courage et de persévérance.

Une héroïne craintive et généralement peu intrépide

Rares sont les fois où Zette semble investie d'un esprit d'initiative et de courage, celle-ci étant la plupart du temps dans la retenue, soucieuse de ce qui pourrait arriver et n'osant jamais rien tenter d'audacieux.

Zette se présente de façon continue comme une jeune fille très craintive, peu encline à partir à l'aventure ou à la découverte de nouvelles expériences, même les plus anodines et amusantes. Dans la troisième aventure, *Le Manitoba ne répond plus*, alors que Jo a enfin réussi à convaincre Zette de venir jouer avec lui sur une petite barque abandonnée sur la plage, mais celle-ci ne cesse de s'inquiéter et de s'affoler lorsque la brume commence à peine à tomber. Elle gémit : « *Oh ! Jo !... Rentrons tout de suite !... J'ai peur !...* », ce qui a pour effet d'énerver Jo face au peu maîtrise de soi dont fait preuve sa sœur¹⁴⁶.

Dans *L'éruption du Karamako*, après plusieurs péripéties, Jo et Zette se retrouvent sur une île auprès d'un peuple autochtone. Ils ont réussi à neutraliser leurs anciens ravisseurs, des pirates, envoyés par un savant fou qui veut faire des deux jeunes héros, des cobayes. Mais une

¹⁴³ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Destination New York*, 2, Casterman, 1951 ; p. 10, case 11.

¹⁴⁴ *Ibid* ; p. 11, case 7.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 11, case 11.

¹⁴⁶ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le « Manitoba » ne répond plus*, 3, Casterman, 1952 ; p. 7, case 11.

catastrophe est sur le point de se produire, le volcan de l'île, le *Karamako*, entre en éruption. Jo, toujours très vertueux, se rend compte que les pirates ligotés et laissés plus loin, encourent un grave danger de mort. N'écoutant que son courage et sa droiture, il entreprend de leur porter secours malgré les injonctions de Zette qui refuse de voir son frère partir dans cette aventure périlleuse. Pendant que Jo part porter secours à ses anciens ravisseurs, Zette, à l'abri, se met à prier pour que la vie de son frère soit épargnée. À son retour, Jo ne retrouve plus sa sœur à l'endroit où il l'avait laissée, il se met alors à culpabiliser, considérant qu'il aurait dû rester auprès d'elle pour la protéger. Ces pensées venant d'un personnage aussi important que Jo présente Zette comme quelqu'un de faible qui dépend des autres pour sa propre protection et n'est pas autonome¹⁴⁷.

Zette qui s'était réfugiée avec son singe Jocko près des côtes, tombe nez à nez avec les pirates. Paralysée par la peur et tremblante, elle n'ose pas intervenir, elle ne cherche ni à s'enfuir, ni à se défendre, elle paraît se recroqueviller sur elle-même. Si ce passage est loin de présenter Zette en héroïne intrépide, ce n'est pas le cas de Jocko qui fait preuve de beaucoup plus de courage que sa maîtresse. Voyant celle-ci en danger, il n'hésite pas à attaquer les pirates à coups de pierre, ce qui fera sortir ses cibles de leurs gonds. Les pirates enragés, partent à sa poursuite en criant vengeance face à tel affront, Zette les regardant partir, sans même tenter de secourir ou défendre son fidèle singe qui a pris des risques pour elle. Elle reste sur place encore tremblante, angoissée, pensant « *mon pauvre Jocko ! Ils vont le tuer !...* »¹⁴⁸; une attitude qui confirme le manque de courage et de caractère inhérent au personnage de Zette.

Tout cela n'est pas de nature à faire gagner à Zette des points dans un capital sympathie déjà pauvre, sa passivité et son effacement sont loin d'en faire un personnage attractif et un modèle auquel on rêverait de ressembler. Ces traits de caractère ne retrouvent guère chez Jo, contrastant complètement avec sa sœur pour son côté intrépide.

Des moments de courage et de prises de responsabilités rares

Toutefois, dans les situations les plus critiques et en l'absence de son guide Jo, Zette montre qu'elle peut être capable de grandes prouesses, faire preuve d'autonomie et d'un

¹⁴⁷ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. L'éruption du Karamako*, 4, Casterman, 1952 ; p. 4, cases 1 à 8.

¹⁴⁸ *Ibid* ; p. 11 case 4.

certain esprit d'initiative pour trouver des solutions aux problèmes auxquels elle est confrontée.

Ainsi dans *Le testament de M. Pump*, 1951, Jo se retrouve à l'hôpital, celui ayant été blessé par balle à l'aérodrome de la S.A.F.C.A alors qu'il enquêtait pour prouver l'innocence de son père, accusé du sabotage de l'avion. Jo, bien que faible, profite de la présence de sa sœur pour rassembler toutes ses forces et lui transmettre des informations importantes. Zette apprend alors que Jo a surpris une conversation téléphonique qui prouverait l'innocence de son père et seul Werner, pilote à la SAFCA, serait aussi au courant. Jo investit sa sœur d'une mission de la plus haute importance, celle d'aller en parler au Juge d'instruction le plus rapidement possible avant d'aller se cacher. À peine sortie de l'hôpital, Zette tombe sur Werner qu'elle soupçonne d'être l'auteur du coup de feu. Pour une fois, loin d'être naïve, elle est sur ses gardes, elle assure au pilote que Jo, étant beaucoup trop faible, ne peut dire le moindre mot. Toujours méfiante, elle décide de prendre en filature, à bord d'un taxi, la voiture dans laquelle est monté Werner.

S'en suivront alors plusieurs rebondissements. Zette, kidnappée par Werner et son complice qui lui ont tendu un guet-apens, ne se laisse pas submerger par l'émotion et conservant son sang-froid, elle n'hésite pas à saisir la moindre opportunité pour sauver sa peau et profitant de l'arrêt momentané du véhicule, elle s'enfuit à toutes jambes à travers champs. Toujours pleine courage, elle tente le tout pour le tout, en grimpant sur un cheval de trait pour semer ses ravisseurs. Avec ingéniosité, elle tente de faire démarrer le cheval au galop en le piquant avec une de ses épingles à cheveux. Bien que l'idée était astucieuse, le cheval offusqué donne un grand coup de sabots vers l'arrière, ce qui blesse Werner alors à ses talons, mais ne se met pas à galoper. Zette ne se laisse pas décontenancer pour autant et poursuit son échappée, ayant même la présence d'esprit de déplacer la planche servant de pont au-dessus d'un étang pour ralentir Werner le plus possible. Sa course folle prend fin grâce à la venue de deux policiers qui la secourent.

Dans *L'éruption du Karamako*, 1952, alors qu'elle se retrouve seule, sans son frère, sur les bords d'une île, elle aperçoit deux avions dans le ciel. Maligne, elle décide d'utiliser le tank sous-marin que les pirates ont laissé sur la côté pour rendre visible sa présence aux yeux des aviateurs afin d'être sauvée. Une technique qui va la sauver.

Ramenée aux Etats-Unis et plus précisément à New York, elle fait la Une des journaux, étant donné que sa disparition avait été assez médiatisée. Cette notoriété médiatique lui joue des tours, celle-ci se faisant kidnapper par deux gangsters au courant de la fortune dont elle et sa famille disposent (soit les 10 millions de dollars qu'elle a remportés avec Jo en

relevant le défi de M. Pump). Séquestrée dans une maison, elle est libérée par le brave Jocko, décidément toujours présent dans les moments les plus critiques. Elle parvient à conserver son sang-froid et se munit d'une arme lui permettant ainsi de neutraliser l'un de ses ravisseurs¹⁴⁹. Poursuivant dans sa lancée, elle a aussi la présence d'esprit de ne pas ligoter le complice afin que celui-ci puisse prendre le volant et les conduise au poste de police sous la menace de son arme.

Bien que ces péripéties attestent de la capacité de Zette à faire preuve, elle aussi, de courage et d'astuce, une fois son frère Jo revenu, elle retourne à l'arrière-plan lui laissant de nouveau les rênes et ne participant guère à l'action. Cette attitude confère à ses prises d'autonomie un caractère exceptionnel et laisse à Jo, la place de véritable héros.

2.3 – Grenadine, élément féminin dans une bande de garçons

Les aventures d'une bande de gamins

Moins connue que la série *Boule et Bill*, *La Ribambelle* fut la toute première série de Roba. Ce projet, initialement porté par les bédéistes Marcel Denis et Joël Azara, est finalement mis en suspens suite au départ de Joël Azara à l'hebdomadaire *Tintin*. André Franquin, qui tenait à ce projet et qui était notamment l'instigateur du nom « *La Ribambelle* », va finalement trouver, dans son équipe de dessinateurs, celui qui sera digne de prendre le relais. Il s'agit de Roba, à l'aise dans l'univers des enfants et féru de la bande dessinée américaine « *The Rinkeydings* », créée dans les années 20 par Martin Branner et mettant en scène une bande d'enfants. Si Roba écrit les premiers scénarios, il est vite secondé par Maurice Tillieux ainsi que par Vicq. Jidéhem apporte aussi son aide pour le dessin de certaines des histoires.

La Ribambelle met en scène une bande de gamins au grand cœur, liés par une amitié des plus solides. Par ordre alphabétique, nous avons : Archibald Mac Dingelling, un petit écossais ingénieux à l'imagination débordante ; Atcha et Atchi, les jumeaux japonais inséparables et judokas accomplis ; Dizzie, un trompettiste blagueur qui pourrait être le portrait du jazzman Gillespie lors de ces jeunes années (dont Franquin était d'ailleurs un incondicional) ; Grenadine, une rouquine et Phil un blondinet incarnant le rôle de leader de la

¹⁴⁹ Hergé, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. L'éruption du Karamako*, 4, Casterman, 1952 ; p. 34 cases 3 et 4.

bande, sans oublier James Jollygoodfellow, le fidèle et courageux majordome d'Archibald, seul adulte du groupe.

Les histoires de cette série qui seront étudiées sont celles qui furent publiées de 1962 à 1968 dans l'hebdomadaire *Spirou*. Les références données concernent les pages et cases des histoires et correspondent à celles des deux albums de recueils aux éditions Dargaud.

Le premier recueil est composé de trois histoires : *La Ribambelle gagne du terrain* (publiée dans *Spirou* en 1962), *La Ribambelle en Écosse* (publiée dans *Spirou* en 1962) et *La Ribambelle s'envole* (publiée dans *Spirou* en 1963).

Le deuxième recueil comprend cinq histoires : *La Ribambelle engage du monde !* (publiée dans *Spirou* en 1964), *La Ribambelle au bassin* (publiée dans *Spirou* en 1964), *La Ribambelle aux Galopings* (publiée dans *Spirou* en 1966), *La Ribambelle enquête* (publiée dans *Spirou* en 1968), *La Ribambelle contre-attaque* (publiée dans *Spirou* en 1975).

Une seule et unique fille dans ces aventures, Grenadine

Grenadine est donc la seule fille de cette joyeuse bande et pour toute dire, la seule fille de toute cette série ayant un rôle important.

En effet, la Ribambelle, comme toute bande qui se respecte, a bien évidemment sa bande rivale, les Caïmans, un trio de garçons avec Tatane en chef et ses deux sbires, Rodolphe et Alphonse. Les personnages secondaires qui font apparition dans la bande dessinée ne sont pratiquement que des hommes comme Arsène Grofilou¹⁵⁰, l'homme le plus riche et le plus avare de la ville ; Sacha Durideau¹⁵¹ le grand comédien que la bande a rencontré lorsqu'il était sans domicile fixe ; le clan des Mac Klangbang et des Mac Dingelling¹⁵² qui semblent privés de toute présence féminine ; Alcide Levase, un brocanteur cupide et prêt à tout pour obtenir un trésor caché sur le terrain appartenant à la Ribambelle¹⁵³ et enfin, M. Berlingaud¹⁵⁴, un confiseur épris de voyages aux quatre coins du globe, rêvant d'être le nouveau David Livingstone.

Le seul autre personnage féminin qui apparaît dans la série, bien que son rôle soit mineur et très épisodique, est la femme du malhonnête Alcide Levase dans la cinquième

¹⁵⁰ Jean Roba, *La Ribambelle. La Ribambelle gagne du terrain, 1*, Dupuis, 1965 ; 60 p.

¹⁵¹ *Ibid*

¹⁵² Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle en Ecosse, 2*, Dupuis, 1966 ; 60 p.

¹⁵³ Yvan Delporte, Jidéhem, Jean Roba et Maurice Tillieux, *La Ribambelle. La Ribambelle enquête, 5*, Dupuis, 1984 ; 46 p.

¹⁵⁴ Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle aux Galopings, 4*, Dupuis, 1968 ; 60 p.

aventure, *La Ribambelle enquête*, parue dans *Spirou* en 1968 et dont le portrait a été décrit dans le 1 relatif au modèle-type de la ménagère.

Une jeune fille discrète et sachant se tenir en retrait

Grenadine, à l'instar de Zette dans *Jo, Zette et Jocko* d'Hergé, incarne le modèle de la jeune et gentille fille un peu effacée et, si elle ne prend pas ou très peu d'initiatives, « compense » ce vide par un rôle de mère ou d'infirmière qu'elle entend endosser précocement.

Proportionnellement à ses compères, Grenadine est celle qui parle le moins et de loin. Ainsi, sur les six histoires¹⁵⁵ de la Ribambelle étudiées, Grenadine ne prend la parole qu'environ 176 fois, se contentant d'afficher un sourire consentant la plupart du temps, alors qu'Archibald prend ses aises et parle près de 588 fois, soit une prise de parole supérieure de 335% ! Mais la jeune fille parle-t-elle aussi peu souvent pour réserver son énergie et sa salive à de longs monologues ou discours ? Non. Si les deux personnages sont à nouveau comparés pour le contenu de leur prise de paroles, Grenadine s'exprime surtout pour donner son consentement à une idée émise par un de ses camarades ou pour commenter de manière simple et brève une situation ; alors qu'Archibald ne perd l'occasion de développer tout un argumentaire sur une de ses brillantes et ingénieuses idées.

Si ses « bulles » ne prennent donc pas beaucoup de place, il en va de même pour sa propre personne, Grenadine étant le personnage de la bande occupant le moins le champ spatial. Il arrive même qu'elle soit absente à des moments pourtant clés de l'histoire comme dans *La Ribambelle enquête* où elle est le seul personnage à ne pas participer à la libération d'Archibald, retenu prisonnier dans la cave de l'infâme brocanteur, Alcide Levase¹⁵⁶.

En dépit de sa discrétion dans la bande, Grenadine n'en est pas moins inutile ! La Ribambelle peut se féliciter d'avoir intégré en son sein, une fille aussi consciencieuse et raisonnable que Grenadine qui a déjà bien compris qu'elle était son rôle en tant que fille dans un groupe social !

¹⁵⁵ *La Ribambelle gagne du terrain !, La Ribambelle en Écosse, La Ribambelle s'envole, La Ribambelle enquête, La Ribambelle contre-attaque, La Ribambelle aux Galopings.*

¹⁵⁶ Yvan Delporte, Jidéhem, Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle enquête*, 5, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 49 à 52.

Grenadine, infirmière à plein temps

Grenadine incarne la douceur et l'altruisme dans cette bande de garnements un peu casse-cou. Protectrice et attentive aux besoins d'autrui, elle va toujours au secours de ses amis à la moindre petite chute ou au moindre petit coup reçu. Les garçons peuvent être rassurés d'avoir à leurs côtés cette fille autoproclamée infirmière de la bande qui, si elle ne participe à aucune tentative périlleuse ou expérience plus ou moins sportive, reste toujours gentiment sur le côté à attendre que les cascadeurs en herbe aient besoin qu'elle leur prodigue ses soins.

C'est dans *La Ribambelle s'envole*, que Grenadine prend ce rôle d'infirmière le plus au sérieux. Dans cette histoire, la bande décide de participer à un grand concours d'aviation, où il est question de construire et de faire décoller une machine volante, pour espérer remporter le prix, soit un voyage d'un mois dans l'archipel *Galopingsos*.

L'union fait la force et cet adage s'applique bien à la présente situation pour notre bande : à Phil et Archibald, esprits matheux et créatifs, les travaux d'ingénierie du fameux bolide volant ; aux jumeaux, apprentis mécaniciens doués pour les travaux manuels, la construction de l'appareil ; à Dizzie, l'intrépide, le pilotage et enfin à Grenadine, le rôle d'infirmière, guérissant les blessures de ces messieurs en plein labeur. Par cette place dans laquelle elle reste du début à la fin de l'histoire, Grenadine est quelque sorte « *hors* » de cette aventure qu'est la construction de l'appareil volant puisqu'elle ne prend part à aucune de ses phases.

Dès le début, elle est cantonnée à ce rôle d'infirmière, ce qui ne semble pas le moins du monde la déranger. Grenadine reste donc gentiment sur le côté, avec un air docile, n'essayant à aucun moment de s'imposer ou de s'intégrer à l'une des phases de la construction de l'appareil, sa fameuse et précieuse mallette de secours (presque continuellement) à la main, opérationnelle et prête à intervenir. Prenant son rôle au sérieux, puisque c'est le seul qui lui soit de toute façon, réservé, elle va même jusqu'à jouer les infirmières pour la bande ennemie de blousons noirs des Caïmans¹⁵⁷, blessée après une bagarre contre les garçons de la Ribambelle, bien les affreux aient été corrigés pour avoir kidnappé Archibald afin qu'il les aide pour la construction de leur propre bolide. Car pour Grenadine, « naturellement » tournée vers le soin à autrui, il s'agit d'un malade qu'elle doit soigner, peu lui importe qui il est et les causes de son mal.

¹⁵⁷ Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle s'envole*, 3, Dupuis, 1967 dans *La Ribambelle, l'intégrale 1*, Dargaud, 2001; p. 131, case 4.



Grenadine en compagnie d'Archibald Mac Dingeling et Phil
Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle s'envole*, 3, Dupuis, 1967.

Une couturière hors pair !

Si Grenadine n'a pas percé tous les secrets du judo comme les jumeaux japonais ou si elle ne jouit pas l'ingéniosité d'Archibald pour mettre au point des pièges afin de protéger leur terrain vague des intrus ou encore pour réaliser des bolides volants, elle n'a pas son pareil pour manier l'aiguille, évidemment voyons, c'est indispensable pour une jeune fille des années 60.

Une maîtrise à la perfection des travaux de couture fait sa renommée dans la joyeuse bande. Un accroc ou un vêtement déchiré ou décousu ? Grenadine se charge de repriser les vêtements ; bien que le peu de soin dont font preuve ses amis pour leurs affaires l'énerve parfois, elle se résigne toutefois à accomplir vaillamment sa tâche de tout recoudre car... c'est son devoir. Son sens du devoir est tel qu'elle va même jusqu'à repriser le jean de Tatane, chef du clan des Caïmans¹⁵⁸.

Cette aisance pour la couture passerait même pour convulsive. Ainsi Grenadine, dans la deuxième aventure, *La Ribambelle en Écosse*, tient à poursuivre son précieux tricot tout en marchant du terrain vague, propriété de la bande, à la maison d'Archibald et elle le continue une fois chez lui.

¹⁵⁸ Yvan Delporte et Jean Roba, *La Ribambelle. La Ribambelle engage du monde*, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 12, case 8.

Ces soupçons de compulsivité ne font que se confirmer car, dans la même histoire, alors que les deux clans écossais rivaux, les Mac Dingelling et les Mac Klangbang se rendent compte qu'ils n'ont plus de raison de se battre, Grenadine les encourage à profiter de leur nouveau temps libre pour « *faire du tricot, de la broderie, du crochet* »¹⁵⁹ pendant que Phil leur conseille le golf, Dizzie la trompette et les jumeaux le judo et la botanique.

On peut toutefois se demander s'il ne s'agit pas là d'ironie puisque la jeune fille a été affectée aux travaux de raccommodage des kilts des grands garçons du clan Mac Dingelling, déchirés lors de leur entraînement¹⁶⁰. Mais le visage de Grenadine ne dégage qu'une expression de douceur innocente, sans l'ombre d'une moindre malice, et la Ribambelle est une bande d'enfants bien élevés qui ne sauraient se moquer d'adultes respectables, le tricot est donc un véritable *hobby* pour Grenadine.

Un élément féminin « *naturellement* » doté de capacités indispensables

Infirmière et coutière sont donc les deux principaux rôles endossés par Grenadine, et seulement par celle-ci. Aucun des garçons de la bande ne saurait empiéter dans ces domaines qui lui sont « *naturellement* » réservés. Grenadine semble, par ailleurs, consciente de « *sa place* » et de ses responsabilités, être l'infirmière et la couturière du groupe lui semble même aller de soi, des travaux qui lui seraient spécifiques et exclusifs.

Dans la quatrième aventure, *La Ribambelle aux Galopingos*, la première chose que trouve à dire Grenadine, lorsqu'Archibald prend l'initiative de lancer une expédition pour retrouver M. Berlingaud porté disparu sur l'île *Grododo*, est « *évidemment, il vous faudra une cuisinière, une infirmière* »¹⁶¹. Par cette parole, Grenadine se place véritablement à part dans cette expédition, elle n'a pas le même rôle que ses amis garçons, soit celui de sauveur de leur ami confiseur, elle a un rôle plus « *accessoire* », certes indispensable mais qui fait moins rêver que celui d'aventurier.

Après tout, dans l'éducation des jeunes enfants, si le garçon est encouragé à prendre des initiatives, à se lancer dans des activités de découverte en forêt et d'escalades d'arbres afin de se faire ses propres expériences, il convient à une fille de préférer des activités plus calmes et moins aventureuses, de rester à la maison pour aider sa mère aux tâches

¹⁵⁹Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle en Écosse*, 2, Dupuis, 1966 dans *La Ribambelle, l'intégrale 1*, Dargaud, 2001 ; p. 93, case 7.

¹⁶⁰ *Ibid* ; p. 88, case 1.

¹⁶¹ Jean Roba et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle aux Galinpagos*, 4, Dupuis, 1968 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003.

domestiques ou de s'occuper des plus petits. Grenadine semble bien avoir assimilé de tels principes car elle sait quel est son rôle spécifique en tant que fille dans un groupe de garçons partant une aventure périlleuse.

Qu'attend donc la bande rivale des Caïmans pour avoir eux aussi dans leur équipe leur petite maman qui saura panser leurs blessures et reprendre leurs blousons noirs de durs à cuire ?

Un caractère s'affirmant lentement mais sûrement

Toutefois, il arrive à Grenadine de prendre conscience de sa situation et des rôles ingrats qui lui sont délégués. Mais prend-elle pour autant l'initiative de se rebeller ? A de rares occasions, oui mais rien de bien révolutionnaire. Elle ne cherche pas vraiment à changer les choses de manière effective et une opposition gentille de temps à autre semble satisfaire la jeune fille. Néanmoins, il est possible de noter une affirmation progressive de son caractère au fil des albums.

Dans l'histoire *La Ribambelle engage du monde !* parue dans *Spirou* en 1964, Grenadine, n'appréciant guère de voir ses amis défiler les uns après les autres pour lui confier des travaux de couture, fait part de son mécontentement. Toutefois, après les avoir réprimandés comme s'ils étaient des enfants de 6 ans, elle se résout à reprendre leurs vêtements déchirés, sans même avoir tenté de leur dire de se débrouiller seuls ou d'apprendre à coudre¹⁶². Néanmoins, à force de persévérance, elle réussit à se libérer de cette besogne en confiant tout un panier de chaussettes à recoudre aux jumeaux Atchi et Atcha, ces derniers étant quelque peu dubitatifs face à une telle mission¹⁶³.

C'est sans aucun doute dans l'histoire *La Ribambelle au bassin*, parue dans *Spirou* en 1964, que Grenadine s'affirme le plus et prend de réelles initiatives. Désireuse de savoir pourquoi un homme a été arrêté par la Police dans le parc où elle jouait avec ses amis, elle n'hésite pas à user de ruse, faisant croire au policier qu'elle s'est tordue la cheville, et de son charme, flattant le policier sur sa carrure d'athlète, pour que celui, amadoué, la ramène chez elle et lui en dise plus sur cette arrestation, ce qu'elle obtiendra¹⁶⁴. Grenadine fait aussi preuve de courage en allant en reconnaissance avec Phil près du repaire des Caïmans, ces derniers

¹⁶² Yvan Delporte et Jean Roba, *La Ribambelle. La Ribambelle engage du monde !*, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 9, cases 1 à 9.

¹⁶³ *Ibid* ; p. 15, cases 5 et 6.

¹⁶⁴ Yvan Delporte et Jean Roba, *La Ribambelle. La Ribambelle au bassin*, Dupuis, 1984 dans *La Ribambelle, l'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; p. 87, cases 4 à 9.

ayant volé la fameuse cassette que l'homme poursuivi par la Police au début de l'histoire avait jeté dans le lac du parc.

Enfin dans *La Ribambelle aux Galopings*, si Grenadine ne prend pas d'initiative individuelle, elle s'intègre véritablement, cette fois-ci, dans l'équipe et participe avec Archibald et les jumeaux à l'élaboration d'un plan pour libérer ses amis et dresser le dragon de *Grododo*.

2.4 – Pompon, une fiancée bien discrète

La série *Modeste et Pompon* ne fut pas pré-publiée dans le journal de *Spirou* comme on pourrait avoir tendance à croire. Il est tout à fait vrai que le journal des éditions Dupuis se démarquait de son principal rival, *Tintin*, par ses multiples séries comiques en plus des séries d'aventures. Le journal de *Tintin* se voulait plus sérieux et regardait d'un mauvais œil les séries humoristiques qu'il voyait comme un prétexte à la vulgarité. Et pourtant, suite à un litige avec les éditions Dupuis, au sujet d'un contrat qui diminuait de manière substantielle ses droits d'auteurs sur un album, André Franquin accepta l'offre des éditions du Lombard lui proposant de travailler pour *Tintin*. L'occasion pour l'auteur de marquer le coup de manière double : publier dans le journal concurrent mais aussi innover en lançant une série humoristique dans le journal spécialisé dans les aventures sérieuses telles *Tintin* ou *Alix*. Néanmoins, le projet de Franquin étant du goût de Raymond Leblanc, alors rédacteur en chef du *Tintin*, ils s'accordent sur le format d'un gag par planche et pour un contrat d'une durée de cinq ans avec la publication d'un gag par semaine.

Ainsi, avec la collaboration de scénaristes tels Greg ou Goscinny et, de manière plus occasionnelle, Tibet, la série commence donc à être publiée dès 1955 dans le numéro 371 de *Tintin*. Néanmoins, Franquin ne reste pas longtemps à plancher sur cette série dans les locaux du journal, ayant finalement trouvé un accord avec les éditions Dupuis, il reprit la série *Spirou et Fantasio*. Se retrouvant alors submergé de travail, il sollicite l'aide de ses amis scénaristes pour fournir son gag hebdomadaire. La série, bien que publiée sous forme d'albums, connaît un succès commercial modeste, aussi Franquin et Le Lombard mettent fin au contrat plus tôt que prévu, en 1959, permettant ainsi à l'auteur de se consacrer pleinement aux aventures du plus célèbre des grooms. Toutefois, la série fut reprise par Dino Attanasio qui put être formé par Franquin.

L'étude suivante sur le personnage de Pompon porte sur les productions d'André Franquin réalisées entre 1955 et 1959.

Deux jeunes adultes des années 50

La série *Modeste et Pompon* met en scène deux jeunes gens vivant dans les années cinquante en banlieue pavillonnaire. Franquin, à cet égard, avait apporté beaucoup de soins à la confection du décor, au mobilier des maisons qui se voulait moderne. L'auteur confie qu'on lui faisait souvent remarquer que « *Modeste et Pompon étaient représentatifs de la vie quotidienne dans les années cinquante. Le décor que j'avais bâti autour d'eux y était sans doute pour beaucoup* ».

Néanmoins, si au titre de la série, on a pu valablement penser que le personnage de Pompon aurait de l'importance, du moins tout autant que Modeste, c'est loin d'être le cas. D'ailleurs, dans l'ouvrage d'entretiens réalisés par Numa Sadoul, André Franquin n'appelle pas sa série par son nom officiel, *Modeste et Pompon*, mais tout simplement par « *Modeste* »¹⁶⁵, une manière de reconnaître que seul Modeste est le héros de cette histoire, le rôle de Pompon, mineur, ne faisant que se réduire au fil des années.

Une série appelée « *Modeste* » par son auteur

Modeste est véritablement le principal héros de la série, présent dans toutes les planches et toujours au centre de l'action. Le prénom de ce jeune homme ne reflète guère sa personnalité. Tout comme le père de Boule dans *Boule et Bill*, Modeste est quelqu'un d'assez fier de lui, un brin pédant, s'estimant comme une source et un vecteur de savoir et culture. À l'instar du futur personnage de Léon Prunelle, rédacteur en chef de *Spirou* dans la série *Gaston Lagaffe*, Modeste est capable d'entrer dans des colères noires. S'il s'énerve facilement quand le moindre de ses appareils électroniques connaît des dysfonctionnements, son courroux éclate surtout contre son cousin Félix, un commerçant aussi gaffeur et maladroit que Gaston Lagaffe ou contre ses trois neveux, aussi turbulents que leurs alter egos américains et palmipèdes Riri, Fifi et Loulou dans les aventures de *Donald Duck*.

En dépit de ces défauts, Modeste est quelqu'un de serviable et de gentil, voire trop, ne sachant dire non à toutes les demandes et requêtes qui lui sont faites. Il sait se contenter de

¹⁶⁵ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 147 à 153.

plaisirs simples et est aussi un doux rêveur, amoureux de la nature et des merveilles qu'elle offre. Il a un esprit imaginaire qui lui sert aussi pour l'une de ses activités favorites, les inventions. Tout comme celui qui sera son successeur dans la bande dessinée, Gaston Lagaffe, Modeste est un inventeur en herbe ! Créatif et imaginaire, il est très souvent plongé dans la conception et réalisation d'un appareil qu'il veut novateur et même révolutionnaire.

Pompon, jeune fille modèle effacé

Contrairement à Modeste dont elle est l'éternelle fiancée, Pompon a un rôle mineur dans la série. Ce rôle ne va cesser de décroître au fil des albums, au profit du trio infernal des neveux de Modeste mais aussi plus particulièrement de Félix qui, par son rôle de gaffeur invétéré, prend résolument une importance déterminante dans la série

Si Modeste peut adopter des tenues différentes au fil de gags, ce n'est pas le cas de Pompon qui a opté pour une seule et unique tenue. La jeune fille aux cheveux blonds, coiffés en couettes retenues par deux pompons noirs, reste fidèle à sa petite robe rouge sage complétée par son indémodable paire de baskets blanches.

Pompon, avec son air ingénu et innocent, se présente comme étant une fille bien sous tous rapport et propre sur elle. Elle incarne ce modèle-type de jeune fille sage, prévenante envers les autres et un peu fleur bleue, en parfaite adéquation avec l'esprit du périodique *Tintin* qui était plutôt bien-pensant, sérieux et teinté d'idéologie chrétienne.

D'un tempérament calme et discret, voire effacé, elle se contente la plupart du temps d'écouter, avec son regard un peu naïf, Modeste lui parler des choses de la vie ou lui présenter ses brillantes inventions. Elle a beaucoup d'estime pour lui et admire son sens de l'astuce et de la créativité comme dans un gag où elle s'exclame « *comme ce garçon est intelligent* », voyant que Modeste a utilisé une de ses sandales comme muselière pour son chien afin de ne pas recevoir de contravention¹⁶⁶. À l'inverse de Modeste, assez actif, voire beaucoup trop, elle préfère rester en retrait du champ d'action, le laissant prendre les choses en main. À rajouter, pour l'anecdote, la peur irraisonnée de Pompon envers les souris, un classique des peurs féminines : Modeste voulant lui faire une blague avec une souris électronique, la lâche dans le salon. Le faux petit rongeur provoque une crise de panique chez la jeune fille qui grimpe d'un bond sur le fauteuil en criant et en demandant à Modeste, occupé à éclater de rire, d'agir pour la débarrasser de la vilaine bête.

¹⁶⁶ André Franquin, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire, 1955, 4*, Le Lombard, 1996 ; p. 52, case 9.

Rares sont les fois où celle-ci fait preuve d'un caractère un peu plus fort, si ce n'est quand elle se révèle moralisatrice envers Modeste.



Pompon, amie des bêtes.

André Franquin, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire*, 1955, 4, Le Lombard, 1996.

Il est par exemple possible de citer, une petite série de gags où Modeste cherche, tant bien que mal, à se débarrasser de taupes en mettant sans dessus-dessous son jardin, Pompon s'offusque d'une telle entreprise et se fâche contre Modeste, montrant clairement sa capacité à s'opposer et à exprimer ses volontés.

Bien évidemment, Pompon est une fille coquette et très soucieuse de son apparence. Alors que Modeste exerce ses talents de peintre en se lançant dans un portrait de la jeune fille, celle-ci, au moindre coup de vent, se met à pousser des cris stridents et s'affole à l'idée de paraître « affreuse » et d'être représentée ainsi¹⁶⁷. Elle ne manifeste pas ce souci du paraître que pour elle mais aussi pour les autres. Ainsi, dans un gag, alors que Modeste doit se rendre à un rendez-vous important, Pompon n'hésite pas à lui donner des leçons sur la façon d'accorder ses vêtements, lui faisant changer un à un le moindre habit ou accessoire, et prenant l'affaire très au sérieux. Un tel manège énerve bien évidemment Modeste, peu patient, mais Pompon ne semble guère comprendre pourquoi il est agacé, une présentation vestimentaire parfaite étant primordiale pour elle¹⁶⁸.

¹⁶⁷ André Franquin, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire*, 1955, 4, Le Lombard, 1996; p. 15, cases 5 et 6.

¹⁶⁸ *Ibid* ; p. 64.

Modeste et Pompon, une relation sentimentale chaste ?

Au début de la description ayant trait à Pompon, a été utilisé le conditionnel quant à sa qualité d'éventuelle fiancée du héros de cette série, Modeste.

En effet, à la lecture de la bande dessinée, aucune information ne transparaît clairement sur la nature des rapports de ces personnages. Les deux jeunes gens vivent séparément. Jamais ils ne se prennent dans les bras l'un de l'autre, ni se tiennent par la main et encore moins ne s'embrassent. Ils n'ont aucun contact tactile. Jamais ils ne se donnent des petits sobriquets affectueux. Contrairement à Gaston et à Mademoiselle Jeanne qui sont montrés perdus dans leurs rêveries romantiques, Modeste et Pompon ne pensent pas l'un à l'autre amoureuxment.

Si l'hypothèse est posée qu'ils sont 'ensemble', alors c'est une relation très pudique, voire chaste où rien ne saurait se lancer avant toute officialisation par le mariage. Le mariage restait, dans les années 50, pratiquement le passage obligatoire avant toute vie commune, le concubinage n'était pas particulièrement bien vu par la morale.

Quand Numa Sadoul demandait à Franquin la nature exacte de leurs rapports, lors de leurs entretiens, Franquin répondit qu'il n'y avait jamais pensé et ne savait pas lui-même. Saoul, insistant et cherchant des histoires sentimentales, Franquin finit par lui répondre que « *c'est un monde parfaitement innocent ! Nous étions dans l'ancien 'Journal des garçons biens' »*¹⁶⁹.



André Franquin, Modeste et Pompon, les Classiques du rire, 1955, 4, Le Lombard, 1996 ; p. 10.

¹⁶⁹ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 151 et 152.

3 – Un caractère insupportable, un capital sympathie faible

Vanité, cupidité, frivolité, caprice, médisance, matérialisme, superficialité, vénalité, mauvaise humeur, tyrannie...sont des traits de caractères traditionnellement attribués aux femmes.

Il est courant dans la peinture de représenter des femmes très attentives et soucieuses de leur apparence, n'ayant de cesse de s'admirer dans un miroir pour s'assurer de leur parfaite allure, des femmes désireuses d'être l'objet de toutes les attentions et de posséder tout ce qui peut redorer leur paraître et surtout provoquer la jalousie de leurs principales concurrentes, les autres femmes. La cupidité prétendue « naturelle » des femmes se révèle être aussi un excellent argument de vente dans le domaine de la publicité. Ainsi offrir à une femme un objet de valeur, et *de facto* lui montrer sa puissance financière, c'est aussi l'obtenir.

La publicité, en particulier celle des années 50, fut aussi abondante en la matière. Les femmes y sont représentées comme frivoles, n'ayant d'intérêt que pour l'aspect matériel de la vie, cherchant à tout prix à tout posséder, pour susciter des jalousies et se sentir importantes de par leurs richesses.



La firme américaine de nourriture pour animaux *Kal Kan Food Inc* savait bien renseigner la gente masculine dans les années 60 sur la nature matérialiste des femmes. Dans une affiche datant de 1963, on y voit une femme se prélassant contre un homme, tous les deux endimanchés, la femme ne rêvant que de gros diamants étincelants, en a les yeux qui pétillent. Le chien, il ne faudrait pas l'oublier, qui reste tout de même le principal sujet de la publicité, fantasma sur toutes les différentes variétés de pâtés de la marque *Kal Kan*. Notre homme sait désormais quoi faire pour satisfaire les désirs de sa femme et son caniche royal. Et que ces messieurs ayant un chat pour compagnon et aussi une femme se rassurent, la même publicité existe avec les félins.

Pour ce présent titre 3, deux séries de bandes dessinées vont éclairer les recherches : la série *Tintin* avec la cantatrice Bianca Castafiore (3.1), ainsi que de Peggy, épouse du Général Alcazar (3.2) et la série *Astérix* avec la reine Cléopâtre (3.3) ainsi que l'ensemble des Gauloises (3.4).

3.1 – La Castafiore ou le summum de l'égo-centrisme dans *Tintin*

Une cantatrice qui aimait se voir en se miroir

Le personnage féminin le plus important de la série *Tintin* est sans aucun doute la cantatrice Bianca Castafiore, apparu la première fois dans la série dans le huitième album, *Le Sceptre d'Ottokar* en 1939¹⁷⁰, un personnage compilant, à lui seul, toute une pléiade de stéréotypes de comportement traditionnellement attribués aux femmes et assez négatifs.

Le Rossignol milanais¹⁷¹ est particulièrement imbu de lui-même, persuadé d'être un grand artiste que le monde s'empresse d'admirer et de féliciter. Dans l'*Affaire Tournesol*, dix-huitième album de la série, publié en 1956, elle rencontre, lors d'une de ses représentations dans l'Opéra de la ville *Szohôd* en *Bordurie*¹⁷², Tintin accompagné du Capitaine Haddock. Évidemment, aveuglée par son égo démesurée, elle est d'emblée persuadée que les deux compères la cherchent pour la couvrir de louanges¹⁷³, ce qui était loin d'être le cas¹⁷⁴. Ne leur laissant pas placer un seul mot, prise dans son élan narcissique, elle s'envoie des fleurs, intarissable sur sa propre personne : « *Vous avez entendu ?... Quel succès n'est-ce pas ?... C'est un de mes plus grands triomphes de ma carrière... Quelles ovations !... Surtout l'air des bijoux !... c'était du délire, n'est-ce pas Monsieur Paddock ?* »¹⁷⁵

¹⁷⁰ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Sceptre d'Ottokar*, 8, Casterman, 1939 ; p. 28, case 2.

¹⁷¹ Si ce surnom est censé faire référence à sa voix de cantatrice, il peut aussi faire référence à son nez qui a tout du bec de l'oiseau.

¹⁷² La *Bordurie* est un état fictif, régulièrement en conflit avec l'état voisin, aussi une invention de l'auteur, la *Syldavie*.

¹⁷³ « *Ah ! Petit flatteur, vous êtes venu me féliciter, de même que ce... ce pêcheur... Monsieur ?... Monsieur ?...* », Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman, 1956 ; p. 53, case 9.

¹⁷⁴ Dans l'aventure, Tintin et Haddock sont à la recherche du Colonel Sponz, chef de la police bordure et responsable de la disparition du professeur Tournesol. L'ayant trouvé à l'Opéra, ils décident de passer par les coulisses pour éviter les gendarmes postés à la sortie principale.

¹⁷⁵ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman, 1956 ; p. 53, case 11.

Cette prétention, poussée à l'excès, lui fait oublier les personnes qui l'entourent quand elle ne les prend pas de haut. Le cas du Capitaine Haddock qu'elle qualifie de pêcheur¹⁷⁶ ou encore de patron-pêcheur dans *Coke en stock*¹⁷⁷, dix-neuvième album ; ou dont elle est incapable de retenir le nom tout long de la série, l'écorchant à plusieurs reprises et le déclinant de diverses manières¹⁷⁸, ce dont il se jouera¹⁷⁹, constitue un des ressorts comiques de la série. Toutefois, le capitaine Haddock n'est pas le seul à en faire les frais.¹⁸⁰

Frivole et vaniteuse, elle ne saurait se passer des fêtes du bottin mondain comme dans *Coke en Stock*, où nos héros la retrouvent sur le luxueux bateau *Le Shéhérazade* du très mystérieux homme d'affaires et marquis Di Gorgonzola¹⁸¹ où elle participe à une fête costumée où ne sont conviées que des personnes d'un rang social élevé. Son goût pour le luxe ne s'arrête pas à la participation à ces fêtes très sélectes et fastueuses. Elle vit, et ne s'en cache pas, bien au contraire, dans l'opulence, celle-ci proposant par exemple au Colonel Sponsz, lors de sa visite dans sa loge de l'Opéra bordure, de partager son habituel champagne de fin de représentation¹⁸². Excentrique, elle tient à se démarquer par ses intonations avec lesquelles, elle veut se donner un genre important et de bonne société¹⁸³.

Le Rossignol milanais accorde une attention particulière à son image, elle apparaît toujours impeccablement coiffée et maquillée comme si elle était sur le point de se rendre à une représentation ; et ce que ce soit à *Moulinsart*¹⁸⁴ ou dans les geôles de *Tapiocapolis*¹⁸⁵. Elle pousse même ce vice loin, allant jusqu'à se remaquiller en pleine audience de son propre procès qui a tout d'une farce, alors qu'eu égard aux griefs retenus contre elle, elle encourt la

¹⁷⁶ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman ; p. 53, case 9.

¹⁷⁷ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Coke en stock*, 19, Casterman, 1958 ; p. 40, case 3.

¹⁷⁸ Dans *L'Affaire Tournesol*, 1956 avec « Monsieur Paddock » (p. 53, case 11). Dans *Coke en Stock*, 1958 avec « Bardock », « Karbock » et « Harrock » (p. 40, case 7). Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, 1963 avec « Capitaine Kappock » (p. 8, case 10), « Capitaine Koddack » (page 9, case 5), « Capitaine Mastock » (p. 10, case 1), « Capitaine Kosack » (p. 10, case 6), « Capitaine Hammock » (p. 21, case 13), « Capitaine Kolback » (p. 22, case 6), « Capitaine Karbock » (p.22, case 11), « Capitaine Karnack » (p. 23, case 11), « Capitaine Hoklock » (p. 24, case 12), « Capitaine Kornack » (p. 28, case 1), « Capitaine Hablock » p.34, case 9), « Capitaine Maggock » (p. 55, case numéro 6), « Capitaine Medock » (p.56, case 4) et « Capitaine Kapstock » (p. 56, case 7). Dans *Tintin et les Picaros*, 1976 avec « Capitaine Karbock » (p. 61, case 6).

¹⁷⁹ La Castafiore appelant le Capitaine « Harrock », celui-ci se moque d'elle en lui disant s'appeler « Harrock'n'roll ».

¹⁸⁰ Dans *Les Bijoux de la Castafiore*, 1963, où le professeur Tournesol est appelé « Professeur Tournedos » (p. 43, case 3) et Nestor est appelé « Norbert » (p. 43, case 5) « Prosper » (p. 57, case 2).

¹⁸¹ Le marquis n'est autre que le criminel et un des pires ennemis de Tintin, Rastapopoulos.

¹⁸² Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman, 1956 ; p. 54, case 11.

¹⁸³ Sa manière de s'adresser à Irma, sa camériste, en accentuant à l'excès la dernière syllabe (« Irmââ » dans le texte).

¹⁸⁴ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963.

¹⁸⁵ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p.61.

prison à perpétuité¹⁸⁶. Ne chante-t-elle donc pas dès qu'elle en a l'occasion et continuellement « *Ah je ris de me voir si belle en ce miroir !* » ?

Elle apprécie particulièrement d'être la principale attraction des journalistes¹⁸⁷, ravie que ces derniers lui proposent une interview ou lui consacrent une émission télévisée, ce à quoi elle répond toujours par l'affirmative. Cette envie d'être sous les feux des projecteurs est telle, qu'elle ne se soucie guère de la véracité des propos à son sujet, visiblement satisfaite qu'il lui soit sans cesse prêté de nouvelles relations sentimentales ; une manière peut-être de la rassurer sur son pouvoir d'attraction sur les hommes. Elle affirmera ainsi d'un ton désinvolte au Capitaine Haddock, soucieux de voir la Une du magazine *Paris Flash* les déclarant en couple : « *Mais c'est sans aucune importance !... Les journaux m'ont déjà fiancée successivement au maharajah de Gopal, au baron Halmaszoutn chef du protocole à la cour de Syldavie, au colonel Sponz, au marquis Di Gorgonzola, et j'en passe... Alors vous comprenez, je suis habituée !* »¹⁸⁸.

Cet intérêt pour son apparence est si poussé qu'elle entre dans une colère noire lorsqu'elle découvre la Une du magazine *Tempo di Roma* où elle apparaît en photo avec le perroquet offert à Haddock sous le titre « *La diva e il pappagallo* » (soit « *La diva et le perroquet* »). Ne supportant pas d'être comparée à ce volatile et ayant une aversion pour la rédaction du journal, elle s'en va déverser toute sa fureur sur Haddock : « *Je leur avais dit, à ces mufles du 'Tempo' : 'Ah ! Vous avez osé écrire que je pesais près de cent kilos !... Eh bien ! Maintenant, plus jamais de photos, plus jamais d'interview ! Vos reporters, je ne veux plus jamais les voir !...'* »¹⁸⁹. Elle rejette ensuite la faute sur le Capitaine Haddock, lui reprochant de ne pas assez contrôler les allers et venues dans son propre domicile. Encore sous le coup de la Une, la considérant comme une véritable offense pour son honneur, elle est ensuite particulièrement irascible avec toutes les personnes qu'elle croise, sans exception.

¹⁸⁶ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 47, case 12.

¹⁸⁷ A noter que dès le début *Des Bijoux de la Castafiore*, la cantatrice déclare qu'elle ne veut être dérangée par les journalistes pendant son séjour à *Moulinsart*, désirant rester incognito (p. 11, case 3) mais après elle change complètement d'avis suite à une proposition d'interview, au prétexte que c'est le magazine « *Paris Flash* » et non un magazine tenu par des « *goujats* ». Un tel changement de position marque aussi son caractère particulièrement indécis.

¹⁸⁸ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963 ; p. 28, case 4.

¹⁸⁹ *Ibid* ; p.42, case 2.

« Ciel mes bijoux »

Le Rossignol milanais excelle aussi dans le matérialisme et la superficialité, en particulier dans *Les Bijoux de Castafiore* où celle-ci est continuellement angoissée à l'idée d'avoir perdu ces bijoux¹⁹⁰. La cantatrice, tenant à ses bijoux comme à la prune de ses yeux, entre en transes¹⁹¹ à la simple idée de les avoir perdus alors qu'ils ne sont jamais bien loin, ne parvenant pas à se raisonner tant qu'elle ne reverra pas ses pierres précieuses briller entre ses mains. C'est même allongée, effondrée et presque à bout de force que la Castafiore accueille les deux policiers Dupond et Dupont venus enquêter sur cette affaire de vol de bijoux, terrassée par le chagrin comme s'il s'agissait d'un meurtre ou de la disparition de quelqu'un¹⁹². Ajoutons qu'elle se rend finalement compte que ses bijoux n'ont pas été volés mais sont tout simplement dans sa cachette dont elle vient de se rappeler l'existence (sous le coussin du sofa sur lequel elle est couchée). Mais au lieu d'être embarrassée ou désolée, de s'excuser pour tout le branle-bas de combat que cela a causé, elle ne fait que rire de sa distraction et trouve la situation comique ; ce qui conforte son côté sans-gêne.

Une frivolité empreinte d'inconscience

Pour compléter ce tableau déjà peu flatteur, la Castafiore apparaît à plusieurs reprises, ne pas avoir conscience de la gravité de certaines situations et des enjeux qu'elles représentent.

C'est le cas dans *l'Affaire Tournesol*, lorsqu'elle accueille dans sa loge de l'Opéra de *Sohôd* en *Bordurie*, le Colonel Sponz. Elle se lance dans une conversation avec le militaire sur ses affaires d'espionnage, encourageant celui-ci en s'exclamant avec entrain qu'elle adore ce genre d'affaires comme s'il allait lui raconter une histoire digne d'un roman à suspense. Conforté, le colonel lui explique qu'il séquestre un savant étranger capable de mettre au point une arme de destruction d'une puissance telle qu'elle conférerait une suprématie totale à l'Etat

¹⁹⁰ « Ciel mes bijoux », comme leitmotiv, devient un comique de répétition. La Castafiore le crie cinq fois dans l'histoire, sans compter le « mon collier » ou le « mes bijoux ! Mes bijoux ! ». Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963.

¹⁹¹ Après la coupure de courant, survenue pendant que la Castafiore participait à l'enregistrement d'une émission de télévision à *Moulinsart*, celle-ci est angoissée à l'idée de ne plus avoir ses bijoux. Sommée d'aller vérifier, Irma la fidèle femme de chambre lui annonce complètement paniquée ne pas les avoir trouvés, les faisant toutes les deux tomber dans les pommes.

¹⁹² Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963 ; p. 38, cases 9 à 16 et p. 39, cases 1 à 4.

détenteur. Malgré la gravité de la situation, la Castafiore ponctue la discussion de « *oh, mais c'est magnifique cela* »¹⁹³ pour parler du potentiel de puissance de l'arme ou de « *ces savants sont tous plus ou moins dans la lune* »¹⁹⁴ pour donner son avis sur l'attitude pacifiste du savant. Comment interpréter ses déclarations ? Sont-elles une manœuvre du Rossignol milanais pour obtenir plus d'informations, en endormant la méfiance du Colonel et en le « *brossant dans le sens du poil* » pour que celui-ci baisse sa garde ? Ou alors témoignent-elles de la futilité de la cantatrice, portant un intérêt exclusif à sa carrière et sa renommée ?

Hélas, il serait difficile de croire à une stratégie élaborée par la cantatrice, sa carrière et sa réputation, et elles seules, comptant à ses yeux. Ce qui se confirme dans *Tintin et les Picaros* où la cantatrice n'a que faire du procès pour la machination dans laquelle elle est impliquée, ne paraissant guère se soucier du sort réservé aux Dupond et Dupont, condamnés à mort, ni du sien, condamnée à la perpétuité¹⁹⁵. D'un ton désintéressé, elle répond pour sa défense, sans y mettre de conviction, que les documents l'accusant ont été « *fabriqués de toute pièce* » et déclare en rire avant de se mettre à entonner sa chanson fétiche, « *L'Air des Bijoux* » de Faust en pleine audience.



Bianca Castafiore. De gauche à droite :

- Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976.
- Hergé. *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963.

¹⁹³ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Casterman, 1956 ; p. 55, case 4.

¹⁹⁴ *Ibid* ; p. 55, case 5.

¹⁹⁵ A l'énoncé de la sentence réclamée par le Procureur général, elle ne semble ni effondrée, ni révoltée ; bien au contraire, elle poursuit son point beauté et témoigne juste de son étonnement, allant jusqu'à dire du Procureur, qu'il est « *grotesque* ». Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 48, case 2.

Les caprices d'une diva

Fière représentante des stéréotypes négatifs traditionnellement attribués aux femmes, elle incarne aussi ceux des professionnels du monde du spectacle.

Tout d'abord, la Castafiore se montre particulièrement capricieuse et très peu aimable, voire tyrannique, avec son personnel. Elle harcèle sans arrêt Irma, la sollicite pour le moindre petit service et ne cesse de la prendre de haut, ne se privant pas de la rabrouer sèchement si sa camériste s'avise de lui demander quelque chose¹⁹⁶. Son pianiste Wagner n'est pas non plus épargné, se faisant réprimander devant Haddock par l'autoritaire Castafiore, au prétexte que celui-ci flânerait au lieu de faire ses gammes¹⁹⁷ ; ce qui pousse ce dernier à inventer un stratagème pour pouvoir sortir discrètement du château tout en donnant l'illusion qu'il travaille dur et sans relâche¹⁹⁸. La seule fois où la cantatrice paraît témoigner à ses employés une once de sympathie est lors de leur libération des geôles de *Tapiocapolis* dans *Tintin et les Picaros*. Néanmoins, cet élan de générosité ne saurait se passer d'une pointe de narcissisme de la part du Rossignol milanais, celle-ci se réjouissant : « *Ma bonne Irma, comme j'ai dû vous manquer !* »¹⁹⁹.

Convaincue de sa prédisposition à chanter²⁰⁰ et que celle-ci est un trésor à respecter, la cantatrice vit comme une offense toutes les choses, aussi minimes soient-elles, qui pourraient perturber l'expression de son talent²⁰¹. Par ailleurs, dans *Les Bijoux de la Castafiore*, la cantatrice étant persuadée que tout lui est dû, celle-ci apparaît sans gêne, faisant comme si *Moulinsart* était son propre domicile, faisant livrer un piano de location pour Wagner ou venir toute une équipe de télévision, sans même demander préalablement au propriétaire des lieux son autorisation.

La Castafiore est bien le personnage féminin le plus important de la série et sans aucun doute l'un des personnages les moins appréciés tant son comportement exaspère.

¹⁹⁶ Irma demande à sa patronne si elle n'aurait pas vu une paire de ciseaux dorés, ce à quoi la cantatrice répond « *ce n'est pas à moi de veiller sur vos affaires* ». Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963 ; p. 25, cases 9 à 11.

¹⁹⁷ *Ibid* ; p. 42, cases 4 à 6.

¹⁹⁸ *Ibid* ; p. 51 et 52.

¹⁹⁹ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 61, case 10.

²⁰⁰ A noter que seul le Professeur Tournesol paraît aimer ses prestations vocales, mais rappelons aussi que le professeur est atteint de surdité ce qui altère donc son écoute et son appréciation.

²⁰¹ « *Quel est le malotru qui a osé ?...* » déclare-t-elle, outrée que quelqu'un l'ait interrompue pendant son chant. Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Bijoux de la Castafiore*, 21, Casterman, 1963, p. 34, case 6.



Bianca Castafiore, le final !

Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976.

3.2 – Peggy, portrait d'une mégère compagne d'un général

Moins connue que les personnages d'Irma et de la Castafiore dans la série *Tintin*, le personnage de Peggy est apparu dans le tout dernier album de Tintin, le vingt-troisième album de la série, publié en 1976 et intitulé *Tintin et les Picaros*. Cette apparition se fait certes sur une durée courte dans l'album même, mais la fiancée du Général Alcazar présente des caractéristiques bien intéressantes.

C'est fumant le cigare et les bigoudis vissés sur la tête que Peggy entre en scène dans l'aventure, elle vit dans le camp des partisans d'Alcazar.

En parfaite mégère irascible, ses premières paroles sont pour se plaindre de l'absence du Général qui lui aurait promis de rentrer plus tôt. Sans le laisser s'expliquer, elle enchaîne en exprimant sa frustration d'être terrée dans une « *misérable hutte de branchages* » ou encore ce qu'elle nomme « *une vieille pailote pleine de cloportes et de cancrelats* »²⁰². Râleuse et n'ayant de cesse de se plaindre, elle se montre aussi particulièrement matérialiste et cupide, reprochant à Alcazar de ne pas lui avoir offert une vie dans un palais dans la métropole, ce qui semble être la finalité poursuivie dans sa relation avec le Général. Hargneuse, elle finit par remarquer la présence de Tintin, Haddock et Tournesol, ses invités, avec qui elle se montre très peu aimable.

²⁰² Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 41, cases 3 et 4.



Peggy, la « palomita » du Général Alcazar.

- Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 41 et p. 43.

Face à tant d'autorité, le Général Alcazar, passe instantanément de statut de leader téméraire d'un groupe de guérilleros à celui de mouton apeuré, perdant ses moyens, bafouillant et se confondant en excuses auprès d'elle. Il se plie à ses ordres en l'appelant « *ma colombe* », n'osant pas la contredire de peur de déclencher à nouveau son courroux qui l'effraie.

Son tout dernier échange avec le Général est à relever. Alors que celui-ci satisfait lui dit « *quant à toi, ma colombe, je t'avais promis un palais ! Eh bien, j'ai tenu parole : tout ceci est à toi, désormais...* », ce à quoi elle rétorque : « *facile à dire !... On voit que ce n'est pas vous qui devrez entretenir tout ça...* ».

Une déclaration qui soulève deux points, premièrement le caractère indécis et en permanence insatisfait de Peggy, une fois qu'elle obtient ce qu'elle veut, elle désire toujours plus, avoir davantage de biens matériels, deuxièmement, la division des rôles sociaux sexués au sein de leur couple, au Général, les affaires publiques de l'État et à sa femme, les tâches domestiques au sein de leur foyer. Toutefois, alors qu'ils étaient encore dans leur campement clandestin, ce n'était pas Peggy mais Alcazar qui s'occupait de faire la vaisselle²⁰³, introduisant ainsi une certaine modernité dans ce couple.

²⁰³ Hergé, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Casterman, 1976 ; p. 43, case 4.

3.3 – Cléopâtre, reine des reines tyrannique

C'est dans le sixième tome paru en 1965 qu'apparaît le tout premier personnage féminin de la série *Astérix*, Cléopâtre, dans l'album éponyme.

Une souveraine fière et indépendante

La reine d'Égypte est présentée comme une femme de pouvoir, ferme, déterminée, indépendante et juste. Fièrre, elle ne se laisse pas impressionner par César qui n'a de cesse de se vanter de la puissance de son empire et s'engage à lui prouver la grandeur de son peuple. Un fait qui démontre que la reine compte bien conserver toute son indépendance et sa souveraineté et n'est pas prête à se soumettre au premier conquérant venu.

Néanmoins, ce sont surtout ses défauts moraux qui ressortent et sur lesquels se fonde le comique de l'histoire.

Satisfaire les caprices d'une reine, devoir du peuple égyptien

En effet, outre ses qualités précédemment citées, la souveraine est mégalomane, vaniteuse, matérialiste et vit dans une opulence poussée à l'excès. Outre le personnel pléthorique dont Cléopâtre dispose pour assurer le bon déroulement de son quotidien comme son fidèle goûteur, les personnes chargées de l'éventer ou de verser son lait d'ânesse dans sa baignoire pour ses bains quotidiens ou encore ses gardes, certains actes sont conduits selon tout un cérémonial très strict et solennel. Ainsi, lorsque Cléopâtre doit effectuer un simple déplacement à l'extérieur du palais, celui-ci devient un véritable spectacle ostentatoire où chars gigantesques et toute une armée de personnels sont mobilisés, une présentation qui se veut être le symbole de sa grandeur et de sa souveraineté²⁰⁴.

La « *Reine des reines* » est surtout décrite comme étant et capricieuse, paranoïaque, il est impensable de déguster un met si son goûteur officiel n'a pas vérifié au préalable s'il n'était pas empoisonné. Son côté colérique et particulièrement arrogant, la conduit à conclure un pari avec César dans lequel elle s'engage à construire un somptueux palais en trois mois. Son orgueil la pousse à menacer de mort l'architecte Numérobis, s'il ne parvient pas à accomplir le projet dans les temps, perdre la face devant César étant inenvisageable pour elle.

²⁰⁴ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix et Cléopâtre*, 6, Dargaud, 1963 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome II*, Hachette, 1989 ; p. 6 ; p. 27, case 3 ; p. 43.



Cléopâtre, reine d'Égypte.

- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix et Cléopâtre*, 6, Dargaud, 1963 ; p. 6 et 28.

3.4 – Les Gauloises dans *Astérix*, portraits de commères cupides et matérialistes

Dans la vie quotidienne, les Gauloises sont représentées dans leurs activités et dans leur caractère au travers de stéréotypes traditionnellement attribués aux femmes.

Ragots et réunions *tupperware* aux temps des Gaulois

Elles se passionnent pour des discussions portant sur la couture ou sur les meilleures techniques pour rendre son linge plus blanc²⁰⁵... Friandes de commérages, bien sûr, elles se font plus médisantes les unes que les autres, que ce soit lors de leur réunion autour d'un lait de chèvre dans *La Zizanie*²⁰⁶ ou encore dans *Le Cadeau de César*, quand elles font des messes basses sur Coriza la fille de l'aubergiste Orthopédix, tout en la regardant d'un mauvais œil²⁰⁷.

²⁰⁵ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse*, 20, Dargaud, 1973 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 9, cases 7 et 8.

²⁰⁶ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Zizanie*, 15, Dargaud, 1970 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Hachette, 1989 ; p. 19, cases 3 à 8.

²⁰⁷ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Cadeau de César*, 21, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome V*, Hachette, 1989 ; p. 18, case 1.



Les Gauloises. De haut en bas :

- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Zizanie*, 15, Dargaud, 1970 ; p. 19.
- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse*, 20, Dargaud, 1973 ; p. 9.

Elles accordent aussi beaucoup d'attention à leur image et à leur paraître²⁰⁸ comme dans *La Zizanie*, lorsqu'une villageoise s'empresse de demander à Bonemine de ne pas lui servir une trop grande part de gâteau, celle-ci la rassure en lui certifiant que les ingrédients présents dans sa pâtisserie ne peuvent la faire grossir. Ou encore, dans *Le Devin* quand la femme d'Agécanonix, après avoir bu de la potion magique, demande ingénument à une Gauloise « *ça fait grossir la potion magique ?* »²⁰⁹.

Le prestige social, objectif primordial

Plus que les autres, un trait de caractère interpelle en ce qu'il est commun à l'ensemble de ces femmes du village, celui de la vanité couplé à l'envie. La renommée et une position la

²⁰⁸ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Zizanie*, 15, Dargaud, 1970 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Hachette, 1989 ; p.19, case 2.

²⁰⁹ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin*, 19, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 44, case 5.

plus haute possible sur l'échelle sociale, du moins assez pour faire des envieuses, font partie des désirs les plus profonds de ces villageoises ; une avidité qui va ressortir dans plusieurs aventures. Le statut social du mari et son capital financier font l'objet d'une véritable compétition entre les Gauloises, leur succès personnel est intrinsèquement conditionné par celui de leur mari, une sorte de palliatif à leur frustration de ne pouvoir agir d'elle-même dans la sphère publique. Elles cherchent à tout prix à se valoriser et se faire envier des autres à travers la position occupée par leurs maris, qu'elles semblent vivre par procuration.

C'est sûrement le personnage de Bonemine qui incarne le plus cette facette de personnalité, nourrissant tout au long des albums, une ambition grandissante pour son mari Abraracourcix et non pour elle-même, rêvant d'ascension sociale et d'un avenir couronné de succès, succès qu'elle lie à la détention d'un capital économique conséquent.

Ainsi dans *La Zizanie*, lorsque que Tullius Détritus offre un cadeau à Astérix, dans un but de renforcement des liens gallo-romains, considéré comme « *l'homme le plus important du village* », Bonemine sort de ses gonds, ne supportant pas ce déclassement social et les sarcasmes des Gauloises. Une autre scène illustre cet état d'esprit devant la poissonnerie et finit au véritable crêpage de chignons, les Gauloises se battant pour défendre l'honneur de leur mari qu'elles considèrent chacune comme bien au-dessus de celui des autres²¹⁰. Ou encore, dans *Les Lauriers de César*, 1972, face au peu d'enthousiasme que témoigne Abraracourcix à l'idée de voir Homéopatix, le frère de Bonemine, cette dernière lui rétorque énervée ; « *Mais il a réussi lui ! Il n'oblige pas sa femme à vivre dans un village de fous, surveillé par des Romains imbéciles !* »²¹¹. La Gauloise, très irritable, considère qu'Abraracourcix ne jouit pas d'un statut prestigieux, ce qu'elle vit comme une honte et une frustration difficile à assumer. Dans la maison de Lutèce de son frère, Bonemine regarde admirative et envieuse le mobilier de son frère ainsi que les mets raffinés qui lui sont servis à ta table²¹².

Dans *Le Devin*, Prolix, prétendu prédicateur, a bien compris que pour profiter des services matériels de ses Gauloises, il fallait leur prédire ce qu'elles désirent. Il s'assure de la confiance de Bonemine quand il lui déclare que son mari sera appelé à de plus hautes destinées et donc à un statut social prestigieux, beaucoup plus prestigieux que chef d'un simple village perdu en Armorique. Celle-ci ne peut évidemment contenir sa joie, comme si

²¹⁰ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Zizanie*, 15, Dargaud, 1970 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Hachette, 1989 ; p. 46.

²¹¹ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Les Lauriers de César*, 18, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 7, case 4.

²¹² *Ibid* ; p. 8 case 5 et p. 9 case 5.

elle était la principale concernée, et se montre des plus agréables avec Abraracourcix, persuadée des dires du devin.

La femme d'Agecanonix n'est pas non plus épargnée, ne pouvant se retenir de se vanter, auprès de la poissonnière Lélosubmarine, qu'Agecanonix devrait devenir très riche²¹³.

Cette vision de la femme avide de prestige et cupide n'est pas l'apanage des seules villageoises et touche aussi d'autres gauloises comme Angine dans *Le Cadeau de César*. La Lutécienne de naissance ne se prive pas d'accabler son mari Orthopédix, lui reprochant son manque du sens des affaires et enviant sa sœur qui a épousé un homme riche et connaissant la réussite.

Bonemine et Angine, particulièrement fières et attachées à leur image de femme importante, vont se lancer dans une surenchère, défendant féroce­ment leur mari et de fait leur pré carré, une attitude assez paradoxale de la part de Bonemine et attestant de son caractère indécis et insatisfait. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, elle ne semble pas se satisfaire de la place occupée par son mari et lui reproche sans cesse son manque d'ambition. Or, là, elle défend avec vigueur la position de son mari et son statut de femme du chef. Une guerre entre femmes de chefs qui va créer un lien de complicité entre Abraracourcix et Orthopédix, les deux hommes se soutenant solidairement face aux crises de leur femme ruminant leurs frustrations de ne pas vivre leur vie dans l'aisance financière et le faste.

Elles vont alors engager les deux hommes dans une course électorale à l'issue de laquelle sera désigné le véritable chef. Il est intéressant de remarquer, à cet égard, que les deux femmes ont parfaitement bien assimilé la division sexuée des rôles sociaux, Bonemine rétorquant à Angine que le poste de chef, « *ce sont des affaires d'hommes* »²¹⁴, s'évinçant *de facto* des instances dirigeantes et du monde de la politique. Toutefois, elles sont beaucoup plus impliquées dans cette affaire d'élection que leurs maris qui essayent timidement de défendre leur honneur et surtout leur image auprès de leur femme respective.

L'humour dans *Astérix* est fondé sur plusieurs ressorts, si les jeux de mots et les anachronismes sont indissociables du comique de la série, les stéréotypes ont une grande place aussi. Néanmoins, bien que personne, aucun peuple, ni catégorie de population ne soit épargné par ces représentations, les femmes endossent des images négatives et ne bénéficient que très peu des positives, ce qui ne participe pas à leur construire un capital sympathie solide aux yeux du lecteur.

²¹³ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin*, 19, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p.17, case 8.

²¹⁴ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Cadeau de César*, 21, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome V*, Hachette, 1989 ; p. 20, case 8.

4 – Mademoiselle Jeanne, adlatrice inconditionnelle

La plus célèbre de toutes les archivistes de la maison d'édition Dupuis peut être fière, son caractère, bien particulier, lui vaut sa propre rubrique.

Impossible, en effet, de la caser dans ce qui aurait été le portrait de l'éternelle fiancée, ou du moins de la rapprocher de celles qui le sont. Mademoiselle Jeanne joue dans une autre cour où la modération et la réserve ne sont plus, place à l'expansion de l'admiration et à la volubilité.



Mademoiselle Jeanne. De gauche à droite :

- André Franquin, et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Garre aux gaffes du gars gonflé*, R3, Dupuis, 1973, p. 33
- André Franquin, *Gaston Lagaffe. Le géant de la gaffe*, 10, Dupuis, 1972 ; p. 27.

Et Lagaffe créa la surprise

Au départ, le personnage de Gaston, créé par André Franquin en 1957, était là pour animer les pages de *Spirou*, il commença à se balader dans le journal dès le numéro 985, du 27 février 1957.

Son succès était tel que Franquin fut soutenu par le rédacteur en chef de l'époque, Yvan Delporte, pour consacrer une véritable série au plus célèbre de tous les gaffeurs qui obtint donc sa véritable première planche dans le numéro 1000 du 13 juin 1957. Pour anecdote, pour ce numéro d'autant plus spécial, Franquin avait dessiné en couverture 999 têtes de Spirou exprimant des sentiments différents et une seule tête de Gaston, se dissimulant parmi tout ce contingent de grooms !

Coup de foudre à Marcinelle

Mademoiselle Jeanne ou « *M'oiselle Jeanne* », comme la dénomme Gaston dans toutes ses répliques, est une jeune femme travaillant dans les bureaux des éditions Dupuis à Marcinelle, elle s'occupe des archives. Elle apparaît pour la première fois dans le quatrième tome, *Gaffes en gros*, paru en 1965. Dès leur première rencontre, la petite rouquine au long nez chaussé de lunettes lui couvrant la moitié du visage, va avoir le coup de foudre pour le plus paresseux et marginal de tous les employés de la maison Dupuis, Gaston.

Éperdument amoureuse, Mademoiselle Jeanne ne voit dans les gaffes de Gaston que l'expression de son génie et de sa créativité. L'amour rend aveugle. Elle n'a d'ailleurs de cesse de l'encourager dans la réalisation de ses inventions farfelues, trouvant ses idées plus brillantes les unes que les autres, toujours très impatiente et excitée de voir les prestations de l'homme cher à son cœur. Et bien sûr, elle défend constamment Gaston face aux railleries, critiques ou remontrances de ses collègues de travail. À ce sujet, Franquin confiait à Numa Sadoul, « *M'oiselle Jeanne, c'est très macho de ma part car elle est très amoureuse, soumise, complètement et bêtement* »²¹⁵.



Mademoiselle Jeanne. De gauche à droite :

- André Franquin et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Garre aux gaffes du gars gonflé*, R3, Dupuis, 1973, p. 4.
- André Franquin, *Gaston Lagaffe. Le géant des gaffes*, 10, Dupuis, 1972 ; p.3.

²¹⁵ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 160.

L'idylle de deux amoureux timides

À mesure que sa relation avec Gaston se fait plus complice et plus proche, la jeune femme devient aussi plus *sexy*, elle se fait plus coquette, prend des formes féminines et devient plus sensuelle. « *Elle était assez ingrate, au départ. Qu'elle ne soit pas belle était un gag! Depuis lors, je me suis aperçu que je la rendais plus agréable à voir, je ne dis pas pour autant que c'est une grande beauté. Gaston sait qu'elle est amoureuse de lui, mais ce qui l'a séduit d'abord c'est sa queue de cheval* » révélait André Franquin²¹⁶.

Mais les deux jeunes personnes, étant d'éternels timides, ont le plus grand mal à aller plus loin. Bien qu'ils se rapprochent, leur relation amoureuse reste purement platonique, ce n'est qu'à travers leurs rêveries et fantasmes qu'elle évolue et prend un tournant réellement romantique. Ils sortent d'ailleurs peu ensemble et se voient surtout dans le cadre de leur travail, dans les bureaux des maisons d'édition Dupuis.

Toutefois, les deux jeunes tourtereaux attendris semblent vivre leurs aventures amoureuses, hors de la bande dessinée, au travers des illustrations de leur père-créateur, Franquin racontant : « *il m'est arrivé de dessiner Gaston et Jeanne, émus et décoiffés, dans des scènes plus chaudes que celles de la B.D. D'abord, c'est adorable à dessiner, et puis il me semble que ça rend les personnages plus touchants, plus humains. Maintenant, au fil de l'histoire, je ne sais pas très bien où ils en sont officiellement [...] Je crois qu'ils en sont toujours aux préliminaires, et c'est mieux ainsi. C'est ce que mon professeur de rhétorique appelait 'la fécondité de l'inachevé'* »²¹⁷.

André Franquin, *Gaston Lagaffe. Le gang des gaffeurs*, 12, Dupuis, 1975 ; p. 45



²¹⁶ Site web « *Le monde de Franquin* ».

http://www.franquin.com/gaston/personnages_jeanne_gaston.php

²¹⁷ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p.160.

*
* * *

Les filles et femmes ne vont pas en rester à ces rôles purement traditionnels de femme au foyer ou jeune fille, incapables de prendre la moindre décision sans l'aide d'un homme ou du moins son approbation, ou encore de personne au caractère exécrationnel.

Progressivement, elles sortent des coulisses. Elles continuent leur entrée et leur affirmation laborieuse dans la bande dessinée, poussées par le vent de changement et de renouveau qui souffle dans la société française des *Sixties*, et dans la bande dessinée, allant vers davantage de libéralisation et de souplesse.

De nouveaux personnages féminins, témoins de ces mutations sociétales et en phase avec les nouvelles valeurs alors mises en avant, vont apparaître, en particulier dans le milieu-fin des années 60, des personnages féminins innovant en ce qu'ils vont décrocher le rôle principal. Toutefois, l'arrivée de ces nouvelles héroïnes n'induit pas forcément un changement radical de la perception de la femme. Si certaines arriveront à s'émanciper des clichés, d'autres ne parviendront pas à s'en défaire et incluront dans la bande dessinée de nouveaux modèle-types stéréotypés.

CHAPITRE IV : LA RÉVOLUTION DES FILLES DE PAPIER

C'est au milieu des années 60 que vont arriver des héroïnes, personnages principaux de leur série, plus novatrices. Mais une telle place à la plus haute marche du podium n'induit pas forcément une disparition de tous les stéréotypes traditionnellement attribués aux femmes. Certes, des éléments caractéristiques vont disparaître mais, si certaines héroïnes s'affranchissent complètement de tous clichés féminins, d'autres en amènent de tout nouveau, jusque-là inédits dans la bande dessinée (quatrième chapitre : « *La révolution des filles de papier* »).

« *J'ai essayé de m'inscrire un peu contre les bandes dessinées qui se faisaient auparavant, d'amener dans la bande dessinée des éléments qui avaient nourri ma propre jeunesse comme la lecture de Jorge Luis Borges [écrivain argentin du XXème siècle], ma passion pour les situationnistes, pour les marxistes-critiques, que sais-je encore... Je me disais : 'pourquoi le cinéma est-il arrivé à intégrer tous ces éléments, et pourquoi la bande dessinée reste-elle encore sur des stéréotypes anciens ?' L'une des faiblesses de la bande dessinée, c'est cette tendance à s'autocopier, s'autoperpétuer* »²¹⁸. Pierre Christin, scénariste de *Valérian et Laureline*.

²¹⁸ Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 138.

L'accès à la maturité de la bande dessinée franco-belge

Avant d'entrer dans le vif du sujet, soit les personnages féminins novateurs dans la bande dessinée apparus surtout dès le milieu des années 60, il convient de s'intéresser aux facteurs qui ont amené la bande dessinée franco-belge à se moderniser et à inclure des personnages féminins moins traditionnels.

Seront donc brièvement abordés les mutations sociales et culturelles qui ont refaçonné la société française, en se centrant plus particulièrement sur la place de la femme ainsi que les innovations, changements et ruptures dont la bande dessinée franco-belge a fait l'objet.

Une société en plein bouleversement culturel et social

Les années 60 furent le théâtre de très grandes transformations de la société française, des transformations qui touchèrent aussi bien les pratiques culturelles, que les rapports sociaux ainsi que les mœurs.

Ces années furent en particulier marquées par la prise en compte dans la population d'une nouvelle catégorie sociale qui se démarquait des autres, celle des jeunes. Ce nouveau groupe, issu de la génération du *baby-boom* de l'après-guerre, focalisait toutes les attentions. Dotés d'un petit pouvoir d'achat, les jeunes devenaient néanmoins de nouveaux acteurs de la société de consommation, acquérant des biens surtout culturels ou de mode. Bien que ces jeunes venaient de milieux sociaux différents, ils partageaient les mêmes valeurs, goûts et pratiques et étaient aussi mus par des aspirations nouvelles concernant la société dans laquelle ils évoluaient.

Si les *Sixties* furent les années de cette nouvelle culture jeune, elles marquèrent aussi le début d'une véritable marche des femmes vers plus d'égalité entre elles et les hommes. Porteuses de revendications égalitaristes, les femmes affirmaient de plus en plus leur volonté d'accéder à plus de liberté et d'autonomie, de sortir des assignations traditionnelles qui leur étaient dévolues soit celles d'épouse et/ou mère et de gardienne du foyer.

Si la première moitié des années 60 fut celle d'un « *dépoussiérage* » en matière de droits civils, allant ainsi vers plus d'égalité entre femmes et hommes bien qu'encore

incomplète, comme il a été vu dans le chapitre précédent, l'émancipation se poursuit sur un autre pan, plus symbolique, celui de la réappropriation du corps.

Ce fut le combat dans lequel se lança le mouvement Maternité heureuse dès 1956, devenu Mouvement français pour le planning familial (MFPF) en 1960. Militant pour la fin de l'interdiction de la publicité et de la vente de moyens contraceptifs imposée depuis la loi du 31 juillet 1920 en France, le MFPF ouvrit des centres dans plusieurs villes de France afin d'informer les couples mariés et de diffuser, de manière illégale, des produits contraceptifs comme le diaphragme. La mutuelle nationale des étudiants de France s'engagea aussi à ses côtés et proposa aux étudiantes la pilule, dont le tout premier modèle avait été créé en 1955 aux États-Unis. Ces mouvements, revendiquant le libre usage et accès aux moyens contraceptifs, réclamaient le droit à une sexualité libérée de tout risque d'une grossesse non désirée et donc du droit de pouvoir choisir et planifier une naissance. Ils en faisaient aussi un enjeu pour lutter contre les avortements clandestins particulièrement dangereux. L'État finit par légiférer en adoptant le 19 décembre 1967, la loi n°67-1176 relative à la régulation des naissances et abrogeant les articles L. 648 et L. 649 du code de la santé publique, dite « *loi Neuwirth* ».

Les événements de mai-juin 68²¹⁹ entraînent l'une des mutations les plus importantes que connut l'ensemble de la société française, considérées par les féministes comme le véritable point de départ de nouveaux changements essentiels pour les femmes.

Le Mouvement de libération de la femme (MLF), mouvement inspiré par son homologue américain le *Women's Lib*, décréta dans un numéro spécial de la revue d'extrême gauche *Partisan*, que 1970 était « *L'année zéro* ». Pour ses partisans, mai 68 avait été l'initiateur d'un changement qui allait se poursuivre et si elles reconnaissaient les avancées dues aux réformes des années 60, elles en critiquaient la timidité, la retenue et surtout les retards de mise en œuvre. Par exemple, bien que la loi n°67-1176 dite « *loi Neuwirth* », autorisant l'usage des moyens contraceptifs, fut adoptée le 19 décembre 1967, elle n'entra en vigueur que tardivement, soit en 1972, moment où ses décrets d'application furent publiés. Ou encore la loi du 13 juillet 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux disposant que le mari n'est plus le « *chef de famille* » mais sans en supprimer la notion, il fallut attendre 1970

²¹⁹ Les événements de mai-juin 68 furent véritablement le point de convergence des luttes à revendications sociales, politiques et culturelles émanant des mouvements étudiants et des grèves ouvrières. Ces mouvements s'élevaient contre les valeurs traditionnelles de la société, le pouvoir gaulliste qui s'essouffait et contre le capitalisme et la flexibilité du marché du travail qui s'étaient traduits par une dégradation des conditions de travail. La période de mai-juin 68 reste en France l'un des mouvements sociaux les plus importants du XX^{ème}, une rupture qui prépara la société française à des changements substantiels.

avec la loi n°70-459 du 4 juin, supprimant l'autorité paternelle pour l'autorité parentale conjointe. Par ailleurs, il faut attendre 1985 pour qu'une loi instaure l'égalité entre les époux dans la gestion des biens de la famille et des enfants.

Les prémices de l'émancipation de la bande dessinée franco-belge

Au cours des années 60, la bande dessinée, loin d'être un petit microcosme culturel hermétique aux changements sociétaux, fit aussi progressivement sa « mue ». Rappelons un instant notre fil conducteur, cette citation de Benoît Mouchart qui a introduit le présent mémoire, « *une case de bande dessinée est toujours une fenêtre ouverte sur le monde* ».

Côté jeunesse, la bande dessinée franco-belge était encore dans son « cocon » aux contours bien tracés, attentive au respect des convenances traditionnelles, sous tutelle de la Commission. Néanmoins, s'amorçaient peu à peu les prémices d'une libéralisation de la bande dessinée, notamment chez *Spirou*, *Tintin* et *Pilote* qui, désireux de s'émanciper d'avantage, allèrent progressivement délaisser le côté policé, aseptisé et teinté de bien-pensance pour un contenu plus en phase avec la nouvelle jeunesse dans années 60.

Dès 1955, Charles Dupuis, fils de Jean Dupuis et directeur de la maison d'édition éponyme, voulut un nouveau tournant résolument plus humoristique pour *Spirou*. Il nomma à la tête de ces opérations, Yvan Delporte qui devint alors le nouveau rédacteur en chef de l'hebdomadaire du groom, succédant à Charles Dupuis qui en assurait le poste depuis 1946. Avec l'aide de Maurice Rosy, scénariste de *Tif et Tondu*, à la direction artistique, les deux compères rénovèrent l'hebdomadaire afin d'élargir et fidéliser le lectorat. Ils multiplièrent les numéros spéciaux qui ne s'en tenaient désormais plus à seulement Noël et qui pouvaient porter sur des thématiques particulières. Afin de contrer les « *Pilotoramas* »²²⁰ du concurrent français *Pilote*, Yvan Delporte lança les « *mini-récits* » qui permirent à de jeunes auteurs, aux séries humoristiques, comme Charles Degotte, *Le Flagada*, Lucien De Gieter, *Pony* ou encore Jacques Devos, *Génial Olivier* de se faire connaître du public. Dans un but de renforcement du lien entre le lecteur et le journal, furent aussi instaurées des rubriques thématiques comme *Starter*, la rubrique automobile ou encore les chroniques « *Les aléas de la rédaction* ». En poste jusqu'en 1968, Yvan Delporte fut aussi celui qui encouragea l'entrée dans le journal de

²²⁰ Les « *Pilotoramas* » consistaient, dans l'hebdomadaire *Pilote*, en une double page à visée éducative sur un thème spécifique présenté par une grande illustration accompagnée de l'article. Ce fut, l'un des fondateurs de l'hebdomadaire, Jean-Michel Charlier qui se chargea de superviser cette rubrique, il rédigea à cette occasion des articles sur l'aviation et la conquête spatiale.

Sophie, la première véritable héroïne du journal qui apparut en 1964, personnage qui sera approfondi ultérieurement.

En 1965, face au succès croissant de *Spirou* qui vivait un « deuxième âge d'or », Raymond Leblanc, fondateur des éditions du Lombard et du *Journal de Tintin*, décida d'intervenir pour moderniser ce dernier jugeant que l'hebdomadaire stagnait dans une certaine monotonie de plus en plus poussiéreuse. Il procéda alors à un changement de rédacteur en chef afin d'amener un souffle novateur et surtout salvateur. Marcel Dehaye, protégé d'Hergé et en poste depuis 1959 à la rédaction, remercié, ce fut Michel Greg qui prit les rênes du « journal des jeunes de 7 à 77 ans » avec pour mission d'insuffler un esprit nouveau sur le journal, de le redynamiser. En effet, il s'agissait de rompre avec une dynamique jugée trop sage et conventionnelle que le journal suivait depuis... sa création, soit 1946 ! Ce qui faisait la spécialité première de *Tintin*, principalement des séries historiques ou sérieuses, privilégiant un style de dessin académique entre la ligne claire ou le réaliste comme *Blake et Mortimer* d'Edgar P. Jacobs, *Alix* de Jacques Martin, *Corentin* de Paul Cuvelier, *Tintin* d'Hergé, *Michel Vaillant* de Jean Graton, était en train de lui faire perdre de la vitesse, en particulier face à son éternel rival *Spirou*. Loin de remettre en cause la qualité de ces séries, il importait toutefois de varier davantage le contenu du journal, les séries amusantes (comme *Modeste et Pompon* d'abord créée par André Franquin puis reprise par Dino Attanasio, aussi auteur de *Signor Spaghetti*), n'occupant qu'une place très mineure. Changement donc de ligne éditoriale pour le périodique qui vit entrer en ses pages de toutes nouvelles séries dans un genre humoristique ou fantaisiste comme *Olivier Rameau* de Dany et Greg, *Cubitus* de Dupa ou encore *Taka Takata* de Jo-El Azara.

Concernant *Pilote*, seul hebdomadaire français parmi les trois étudiés, les années 60 ont été aussi propices à des changements tendant vers une certaine libéralisation, bien encore mesurée. Entre 1960 et 1963 où le journal avait quelque peu brouillé sa ligne éditoriale pour mettre en avant la mode *yéyé* au détriment de la bande dessinée, et connut des difficultés financières. René Goscinny prit alors en main la rédaction en chef du journal sous la demande de Georges Dargaud afin de sauver le journal. Sous la houlette de ce scénariste très créatif, *Pilote* commença à se démarquer, celui-ci désirant « secouer » la bande dessinée francophone et en faire le nouveau *Mad*²²¹ à la française. *Pilote* s'ouvrit alors à de nouveaux talents, à l'originalité, à des séries moins conventionnelles, Goscinny étant désireux de laisser plus de

²²¹ Dans sa jeunesse, René Goscinny qui travaillait pour un petit studio de dessin à New York à partir de 1948, rencontra les auteurs Harvey Kurtzman, Willy Elder, John Séverin et Jack Davis qui fondèrent *Mad* en 1952 avec l'éditeur William Gaines. *Mad* était une revue satirique garnie de bande dessinée caricaturant la culture pop et pour laquelle Goscinny avait beaucoup d'admiration.

liberté aux auteurs, de donner plus de place à l'expérimentation et à la satire. Ainsi, Fred put y publier *Philémon* dès 1965, une série qui avait été refusée par Dupuis en ce qu'elle ne collait pas assez avec l'esprit de *Spirou*, en raison d'un style et d'un cadre trop marginaux. Néanmoins, *Pilote* fut séduit par son projet qui s'accordait avec cette volonté de lancer des auteurs originaux pour secouer la bande dessinée. Les années précédant 68 furent aussi marquées par l'arrivée de nouveaux auteurs davantage tournés vers l'humour comme Gotlib (*Les Dingodossiers* avec Goscinny et *La rubrique à brac* en solo), Nikita Mandryka (*Le Concombre masqué*), Claire Brétecher qui commença avec des illustrations ou Pierre Christin et Jean-Claude Mézières avec la science-fiction (*Valérian*). Fin mai 1966, Gébé et Jean-Marc Reiser deux illustrateurs d'*Hara-Kiri*, alors au chômage technique en raison de l'interdiction pour la deuxième reprise de l'hebdomadaire, rejoignirent le journal de la rue du Louvre grâce au soutien de Cabu qui y travaillait déjà depuis 1963 avec sa série *Le grand Duduche*.

Pour *Pilote*, et on pourrait supposer du fait de sa nationalité française, la véritable « *éclosion* », pour reprendre la métaphore du cocon, intervient en 1968, suite aux événements de mai. Lors de l'émission « *Bretzel liquide* » de Philippe Bronson en février 1983, Jean Michel Charlier, un des fondateurs du journal et également auteur de *Blueberry*, *Buck Dany* et *La Patrouille des Castors*, relatait cette période. Il se souvint que « *brusquement, il était devenu possible de faire, d'écrire et de dessiner des choses difficilement envisageables auparavant. [...] Avant 1968, nous étions terriblement brimés par la législation existante et cela s'est traduit au sein de *Pilote* par une terrible envie de s'éclater de faire quelque chose d'autre* »²²², ce que confirme Pierre Christin, « *la bande dessinée apparaissait capable de traiter de tout* »²²³. Bien que ledit « *journal d'Astérix et Obélix* » se soit interrompu durant trois semaines suite à des dissensions entre Goscinny, rédacteur en chef, et les auteurs, il en ressortit rénové, « *un journal plus nerveux, en supprimant un tas de choses dépassées* »²²⁴, en particulier avec la nouvelle rubrique des pages d'actualité en place dès le numéro 456 du 1^{er} août 1968, pendant « *pilotien* » de celles paraissant dans *Hara-Kiri*. « *Auparavant, on ne parlait jamais d'actualité dans 'Pilote' – à l'exception des rubriques scientifiques et sportives. Toute forme de militantisme était absente du journal. À partir de 68, les esprits ont commencé à s'échauffer* »²²⁵ raconte Cabu à qui fut confiée, comme à Alexis, Fred, Gébé, Mandryka et Reiser, cette toute nouvelle rubrique abordant des problématiques politiques,

²²² Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 16.

²²³ *Ibid* ; p. 139.

²²⁴ René Goscinny dans l'ouvrage de Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p.29.

²²⁵ Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p.103.

sociales et sociétales. Du « *journal d'Astérix et Obélix* », *Pilote* devint « *le journal qui s'amuse à réfléchir* ».

D'une manière générale, la bande dessinée jeunesse franco-belge sortit progressivement, dans les années 60, de l'étai moral dans lequel elle s'était ensermée, se faisant plus audacieuse, plus impertinente et tendant à plus d'éclectisme, d'originalité, voire de marginalité. À l'instar de la société, elle aspirait, elle aussi, à plus de liberté. Pour les hebdomadaires de bandes dessinées, il s'agissait de changer une conception de la bande dessinée qui était peut-être valable dans les années 50 mais qui ne l'était plus dans cette nouvelle ère de changements. Notons aussi que le même phénomène de libéralisation de la bande dessinée se produisait aux États-Unis, le *Comics Code* s'assouplissant peu à peu grâce à l'impulsion donnée par la libéralisation des mœurs.

Sortant progressivement de sa subordination, la bande dessinée commença à se lancer dans un véritable bras de fer avec la commission afin de pouvoir aborder sans crainte de censure des problèmes politiques, sociaux et culturels, de pouvoir s'exprimer plus librement. Après tout, ne fallait-il pas être « *réalistes* » et « *demander l'impossible* » ?

Ce sont aussi de nouveaux types de héros qui apparurent, des héros en rupture avec les modèles traditionnels. Côté homme, on s'autorisa des héros plus subversifs, plus en proie à des failles et à des faiblesses, n'éprouvant aucune pudeur quant à leurs défauts, ceux-ci étant propres à l'être humain. Ainsi, *Blueberry*, imaginé par Jean-Michel Charlier, dessiné Jean Giraud et apparu dans *Pilote* en 1963, cow-boy tête brûlée, ayant pour loisir favori de jouer au poker n'hésitant pas à tricher pour rafler la mise, n'incarne plus le héros traditionnel propre sur lui et vertueux.

Mais ces mutations ne touchèrent pas que les héros masculins, les filles aussi firent leur révolution silencieuse. Alors qu'elles étaient jusqu'alors reléguées au second plan, voire dans un rôle très décoratif si elles n'étaient pas inexistantes, filles et femmes firent leur entrée en scène dans le monde de la bande dessinée, mais cette fois-ci, casting réussi, pourvues du rôle principal.

Hormis le personnage de *Cellulite* de Claire Bretécher, qui sera développé dans la partie conclusive du présent chapitre, pour des raisons qui y seront expliquées, ces nouvelles héroïnes que nous allons analyser, bien qu'aux profils divers, ont toutes le même point commun... elles ont toutes été mises au monde par des hommes seulement. Ainsi, on peut dire que les auteurs masculins, par leur imagination et leur création, ont contribué à

l'émancipation des filles et des femmes dans la bande dessinée en leur permettant enfin de s'affirmer et de prendre la parole.

Seront tout d'abord étudiés quatre personnages féminins, pour lesquels la réflexion s'articulera sur la question de savoir si ces héroïnes sont véritablement des femmes émancipées ou si cette libération est en fait biaisée par une érotisation de leur personnage. Ces personnages qui feront l'objet de ce premier examen seront Natacha de la série éponyme, Colombe Tiredaile d'*Olivier Rameau* ainsi que Falbala et la femme d'Agecanonix de la série *Astérix le Gaulois* (1). Viendra ensuite l'analyse de six personnages qui ont véritablement marqué l'entrée en scène des femmes dans la bande dessinée, étant d'abord vus pour ce qu'ils sont, pour leur personnalité et non pour leur sexe et les clichés qui leur seraient attribués. Au fil de leurs aventures, nous observerons Prudence Petitpas, Sophie, Isabelle, Comanche, Laureline de la série *Valérian* et Yoko Tsuno.

1 – Un physique, parfois érotisé, primant sur la personnalité ?

L'année 1962 marqua un grand coup dans ce qui sera baptisé deux ans après comme le neuvième art, avec l'arrivée au printemps dans *V magazine*, revue trimestrielle assez coquine, de *Barbarella*. Réalisée par Jean-Claude Forest, *Barbarella*, en étant la toute première héroïne, ouvrit le bal de ce qui fut convenu de nommer la bande dessinée adultes, ce qui pour la Commission signifiait érotique, voire pornographique, celle-ci considérant que la bande dessinée devait rester une littérature jeunesse. Son premier album fut publié en 1964 aux éditions Le Terrain vague fondées par Éric Losfeld, rendues célèbres par la publication de productions érotiques caractérisées « *d'obscènes* », ce qui leur valut de nombreuses interdictions de vente aux mineurs, exposition et publicité au titre la loi du 16 juillet 1949. Bien que légèrement érotique, la première édition album de *Barbarella*, déclenchant l'ire de la Commission fut interdite le 12 avril 1965, elle fut rééditée plus tard, en 1966, mais certaines vignettes durent être retouchées afin de lever une nouvelle interdiction et permettre une republication en 1968.



De gauche à droite :

- Première édition de l'album *Barbarella* aux éditions Le Terrain Vague en 1964
- Nouvelle édition de l'album *Barbarella* aux éditions Le Terrain Vague en 1968, les vignettes ayant fait scandale de retouchées²²⁶.

²²⁶ Bernard Joubert et Thierry Frémion, *Images interdites*, Syros Alternatives, 1989 ; p. 24.

Roger Vadim, réalisateur du courant cinématographique de la Nouvelle Vague avec notamment à son actif *Et Dieu créa la femme*, sorti en 1956, adapta la bande dessinée de la spationaute aventureuse en film en 1968 avec Jane Fonda dans le premier rôle.

Dans un univers de science-fiction, *Barbarella* est une jeune spationaute, voyageant de planète en planète. Son physique avantageux, mis en valeur par des tenues moulantes quand elle n'est pas légèrement vêtue, ses longs cheveux bonds, son air de famille avec l'égérie du moment, Brigitte Bardot, en font l'une des femmes les plus en vues de l'espace. Indépendante, décidée et peu farouche, elle mène une vie sexuelle libérée et tournée vers le plaisir. Elle fut jugée scandaleuse, notamment lorsqu'elle apparaissait dénudée, mais l'auteur se défendit de toute vulgarité. Il la décrivit comme le symbole même de la femme moderne et de la révolution sexuelle, et par son naturel naïf dans ses relations avec les hommes, loin de la femme fatale séductrice.

Comment peut être compris et représenté le modèle de l'héroïne émancipée ? La liberté sexuelle, fraîchement acquise, se concevrait-elle donc, dans l'esprit de ces auteurs, comme des femmes de plus en plus dénudées ? En aucun cas, il n'est suggéré qu'il faudrait « *enlaidir* » ou « *rhabiller* » ces personnages féminins. L'interrogation porte plutôt sur cette apparente nécessité de lier révolution sexuelle et dénudement, car le même procédé est-il fait aussi pour les hommes ?

Barbarella, bande dessinée destinée aux adultes, ne fera pas l'objet d'une analyse plus approfondie dans ce présent mémoire car c'est la bande dessinée jeunesse qui en constitue le domaine de recherche. Toutefois, le cas de *Barbarella* permet de poser les bases de questionnements qui vont construire une réflexion pour les héroïnes de ce présent titre 1 « *Un physique, parfois érotisé, primant sur la personnalité ?* ».

La bande dessinée *Barbarella* apparaît dans un contexte où la société des années 60 est en proie à de nouvelles aspirations, de changements et à une volonté de rupture avec les règles traditionnelles de bienséance considérées comme obsolètes. Les mœurs, en pleine évolution, tendaient à davantage de libéralisation, et ce, corrélativement à une progressive baisse de l'influence du religieux dans la sphère morale. Comment un tel vent émancipateur fut-il exprimé ? Devait-il nécessairement passer par la représentation de corps davantage découverts, voire dénudés ? Cette exposition participait-elle à la libération des individualités ? Et plus particulièrement des femmes dont le corps avait toujours été vu avec une certaine méfiance et donc la volonté de le cacher afin de ne pas susciter de tentations coupables ? Ou au contraire,

une telle exposition contribua-t-elle à donner une dimension érotique aux personnages féminins sans pour autant les libérer ?

L'historienne Élodie Nowinski, dans son article « *La minijupe, une révolution de tissu* »²²⁷, exprime bien la complexité du débat avec un vêtement qui détonna dans la mode des années 60, la minijupe. Si « *montrer ses jambes et son corps est sans aucun doute un moyen d'exprimer un désir de liberté* », cela ne peut s'apparenter à la véritable libéralisation des corps que fut celle du droit d'en disposer pleinement grâce à l'octroi du droit d'accéder aux moyens contraceptifs ou de pratiquer l'avortement. La dimension érotisante faisait l'objet d'une double perception, pour certaines femmes, elle était une « *soumission aux désirs masculins* » alors que pour d'autres, elle était « *un pas vers une autodétermination de l'érotisme de son propre corps* ».

Par extension, l'émancipation d'un personnage féminin de bande dessinée, doit-elle aussi forcément se faire dans le sens d'une érotisation ou peut-elle s'en dispenser pour réussir ? Littérature jeunesse oblige, il était évident que si érotisation des personnages, il y a, elle ne pourra être qu'évidemment très légère, seulement suggérée. Mais cet aspect érotique du personnage amène surtout au principal questionnement, y a-t-il primat du physique sur la personnalité ?

Une interrogation qui sera abordée à travers l'étude des quatre personnages suivants : Natacha de la série éponyme (1.1 ; A), Colombe Tiredaile de la série *Olivier Rameau* (1.1 ; B), Falbala (1.2 ; A) et la femme d'Agécanonix (1.2 ; B) de la série *Astérix le Gaulois*.

1.1 – Entre femmes-objets érotisées et liberté sexuelle

En pleine révolution sexuelle et libéralisation des mœurs, deux héroïnes vont faire leur entrée dans la bande dessinée, l'une à *Spirou* en 1970, Natacha (A), l'autre dans *Tintin* en 1968, Colombe Tiredaile (B). Les deux femmes, se présentant comme modernes et libérées n'en recèlent pas moins des caractéristiques qui laisseraient à penser qu'elles restent très stéréotypées et tendraient ainsi à se présenter davantage comme des femmes-objets, leur personnage se fondant sur le *sex-appeal*.

Cette représentation érotisée se retrouve aussi dans la publicité et avec laquelle, la bande dessinée partage les codes.

²²⁷ Élodie Nowinski, « *La minijupe, une révolution de tissu* » dans 68, *une histoire collective (1962-1981)*, dir. Philippe Artières et Michèle Zancarini-Fournel, Paris, La Découverte, 2008 ; p. 71 à 75.

A – Natacha, un personnage érotique féminin dans la bande dessinée jeunesse ?

***Spirou*, en manque d'héroïnes, sexy ?**

Natacha est née de l'imagination de François Walthéry qui commença sa carrière de dessinateur au début dans années 60 aux éditions Dupuis, en tant qu'assistant de Peyo pour les aventures de Benoît Brisefer, jeune garçon à la force herculéenne mais qu'il perd au moindre rhume.

Ce fut durant l'année 1965 que Walthéry esquissa les premiers traits de ce qui sera son personnage Natacha, un projet de travail pour lequel il fut encouragé par Yvan Delporte²²⁸, alors rédacteur en chef de *Spirou* conseillant au jeune dessinateur « *puisque tu aimes ça, autant faire une série avec une héroïne. On en manque cruellement dans le journal* »²²⁹. En effet, à ce moment-là, en tant que séries avec un personnage principal féminin paraissaient *Sophie*, dès 1965 dans le numéro 1408, ou *Tôôt et Puit* en 1966 à partir du numéro 1456 mais du 1477 seulement pour l'apparition de la sirène Tôôt. Les autres personnages féminins apparaissant dans le journal *Spirou* ne jouissaient pas du statut d'héroïne, ni même de co-héroïne, et étaient au second plan avec un rôle plus ou moins important.

Le projet mûrit avec l'aide de Roland Gossens dit Gos pour monter les scénarios aventures de l'hôtesse de l'air qui reçurent l'approbation de Charles Dupuis, directeur de la maison d'édition Dupuis. Le projet qui fut mis de côté un temps, eu égard au volume de travail de Walthéry sur d'autres séries, fut relancé par Thierry Martens²³⁰ alors nouveau rédacteur en chef de la rédaction et pu ainsi paraître dans l'hebdo dès l'année 1970, dans le numéro 1662. Dès le début, la série connut un fort succès qui s'est toujours poursuivi par la suite.

²²⁸ Yvan Delporte fut rédacteur en chef de *Spirou* de 1955 à 1966. Il a participé à la réalisation de scénarios de nombreuses séries comme *Benoît Brisefer*, *Gaston Lagaffe*, *Cubitus*, *Isabelle*, *Johan et Pirlouit*, *La Ribambelle*... etc.

²²⁹ Borgers Étienne, Gos, Walthéry François, Wasterlain Marc, *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 2007 ; p. 6 (préface introductive).

²³⁰ Thierry Martens assura le poste de rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Spirou* de 1969 à 1977. Il fut aussi l'auteur d'ouvrages sur la bande dessinée comme *Le journal de Spirou 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)* chez Dupuis en 1988, ainsi que de scénarios comme pour la série *Aryanne* à la toute fin des années 80 et début des années 90 et pour le tome 21 de la série *Natacha* intitulé *Le regard du passé* en 2010.

S'envoler avec une hôtesse de l'air intrépide

Natacha est donc une jeune hôtesse de l'air, consciencieuse et professionnelle, travaillant pour la compagnie aérienne Bardaf aux côtés de son collègue Walter, jeune steward impulsif, passionné de jazz et quelque peu maladroit, sans oublier le commandant Turbo.

À de nombreuses reprises dans la bande dessinée, elle prouve qu'elle sait faire preuve de sang-froid et de stratégie pour se tirer des plus mauvaises situations.



Natacha, hôtesse de l'air et apprentie-aviatrice

- Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha hôtesse de l'air, 1*, Dupuis, 1971.
- Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha et le Maharadja, 2*, Dupuis, 1972.

Dès le premier tome *Natacha, hôtesse de l'air*, le ton est donné. Courageuse, elle n'hésite donc pas à se défendre face aux malfaiteurs armés qui tentent une attaque pendant le vol en leur balançant au visage le plateau de boissons chaudes²³¹ ou à se battre contre eux. Elle est aussi, dans cette même histoire, l'instigatrice d'un plan permettant de libérer ses amis faits prisonniers par les malfaiteurs qui les ont attaqués dans l'avion. C'est elle qui mène l'opération de A à Z. Par ailleurs, bien qu'elle et ses amis aient de nouveau été capturés par ces mêmes malfaiteurs et emmenés dans leur camionnette à la frontière, Natacha parvient à tous les sauver en provoquant un accident avec le fourgon de militaire posté devant eux²³². Dans le deuxième tome, *Natacha et le Maharadjah*, alors qu'elle et Walter se retrouvent otages de ce dernier, Natacha ne se laisse pas pour autant décontenancer et arrive à élaborer

²³¹ Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha hôtesse de l'air, 1*, Dupuis, 1971, dans *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis, 2007 ; p.32 case 2.

²³² *Ibid* ; p.65.

une stratégie pour tromper leur ravisseur et parvenir à s'échapper²³³. Perspicace et vive, elle brille aussi par sa capacité à maîtriser ses émotions, à toujours chercher le moyen de s'extirper des dangers quand Walter, un peu pessimiste, se laisse emporter par l'abandon.

Ce caractère bien affirmé lui permet de s'imposer face aux remarques sexistes des hommes qu'elle peut rencontrer. C'est dans le quatrième tome paru en 1975, *Un trône pour Natacha*, que l'hôtesse de l'air fait le plus souvent les frais de surnoms machistes et réducteurs de l'inspecteur de police Lebas la traitant « d'oiseau », son coéquipier l'inspecteur Leplat ne brillant guère non plus en la désignant par « minette » ou encore le Colonel Von Tripp la dénommant, « jolie poulette »²³⁴. Dans ce même album, si Natacha n'en est pas la cible directe, elle doit néanmoins supporter avec une certaine patience les blagues et remarques sexistes, des propos qui émanent de ses collègues comme du co-pilote riant et disant avec un air goguenard que le roi du Thénia est fou, eu égard à son travail en faveur de l'évolution du droit des femmes ou encore de l'inspecteur Lebas qui récidive en décrétant que « *la force des femmes* » est de savoir embobiner ou être persuasive.

Natacha, si elle a déjà démonté plusieurs stéréotypes de caractères traditionnellement attribués à la femme comme ceux d'être peureuse, dépendante de la protection d'hommes plus forts, impulsive et n'osant pas prendre d'initiative, rompt avec un autre, celui de la cupidité. Dans *Un trône pour Natacha*, celle-ci refuse catégoriquement les cadeaux de Hatoumé Soscouh, roi du Thénia car elle ne désire être sa guide attirée pour son séjour en France. Elle montre donc qu'elle n'est pas quelqu'un de monnayable et intéressé par des choses matérielles²³⁵.

L'hôtesse de l'air confirme qu'elle est une fille pleine de ressources ! Elle sait piloter à merveille un avion ; en témoigne son collègue qui la congratule au début de l'histoire *Natacha et le Maharadjah*, « *Je peux vous dire que vous avez décroché votre brevet !* »²³⁶. Dans cette même histoire, Natacha prouve que, même dans l'urgence, elle parvient toujours à piloter un avion avec brio lorsqu'elle s'enfuit avec Walter pour échapper à la garde du Maharadjah²³⁷. Un nouveau préjugé est donc remis en cause étant donné que le pilotage est traditionnellement considéré comme l'apanage des hommes.

²³³ Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha et le Maharadjah*, 2, Dupuis, 1972 ; p. 16, cases 2 à 5.

²³⁴ Maurice Tillieux et François Walthéry, *Natacha. Un trône pour Natacha*, 4, Dupuis, 1975, respectivement ; p.7 case 6, p. 33 case 7 et p. 35.

²³⁵ *Ibid* ; p. 5.

²³⁶ Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha et le Maharadjah*, 2, Dupuis, 1972 ; p. 3, case 2.

²³⁷ *Ibid* ; p. 23, case 9.

Natacha ose aussi exprimer ses faiblesses et ses souffrances. Elle ne supporte pas par exemple les armes à feu et compte le moins possible s'en servir, même pour se défendre et dissuader son adversaire en cas de situation critique. Ce rejet est tellement viscéral qu'elle ne parvient à tirer correctement quand elle est munie d'une arme, car elle tire en fermant les yeux.

Une héroïne surtout appréciée pour ses charmes ?

Cependant, peut-on réellement en conclure que Natacha brille avant tout par sa personnalité plus que par ses attributs physiques ? Il est vrai que dans les histoires, son physique plaisant en fait souvent un objet de convoitise. Ainsi dans le premier tome, *Natacha, hôtesse de l'air*, le chef des indigènes désirent se marier avec elle va provoquer Walter en duel, croyant celui-ci avec Natacha et le considérant comme un dangereux rival à éliminer. L'homme victorieux aura donc la main de la belle en guise de récompense²³⁸. Dans le tome 4, *Un trône pour Natacha*, le roi du Thénia n'étant pas indifférent au charme de l'hôtesse de l'air, la police va s'en servir en obligeant Natacha à se rapprocher du souverain afin de mener son enquête sur le Colonel Von Tripp, dangereux escroc, qui aurait trouvé protection auprès du roi. Natacha refuse vivement dans un premier temps, offusquée du peu de respect dont font preuve ces représentants de l'ordre à son égard.

Néanmoins, par la question posée au début du précédent paragraphe, quelle place pour le physique par rapport à la personnalité, il s'agit de réfléchir sur la représentation qui est faite de Natacha et plus largement du personnage féminin dans la bande dessinée. Ce n'est pas le fait qu'elle soit attrayante qui est pointé du doigt ici, mais le fait que sa plastique évocatrice va inexorablement prendre le dessus sur sa personnalité avec cette représentation très sexuée qui concrétise le fantasme masculin pour la femme arborant l'uniforme des hôtesse de l'air. Par cette représentation, ce sont bien les caractéristiques physiques de la jeune héroïne qui priment sur une personnalité pourtant intéressante comme cela a été décrit.

Il semblerait ainsi que la nouvelle héroïne des maisons d'édition Dupuis soit plus appréciée pour ses formes et son physique agréable plutôt que par son caractère intrépide.

Pour anecdote, François Walthéry et Raoul Cauvin avaient voulu faire une farce, à Charles Dupuis, en réalisant une case pour la première aventure où Natacha dévoilait sa poitrine, devant un Walter complètement sous le charme de l'hôtesse de l'air. François

²³⁸ Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha hôtesse de l'air, 1*, Dupuis, 1971 dans *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis, 2007 ; p. 48 à 52.

Walthéry ne sait comment mais un journaliste du magazine belge *Ciné-télé-revue* réussit à se la procurer et l'utilisa pour illustrer un article portant sur l'évolution sexuelle de la bande dessinée²³⁹.



Au demeurant, le journaliste paraissait particulièrement enthousiaste de la venue de cette nouvelle héroïne, en témoigne ses écrits présentant Natacha comme « *coquette hôtesse de l'air, [qui] possède un des physiques les plus adorablement émoustillants qui se puissent concevoir* ». Ne sont donc présents que des adjectifs relatifs au physique de l'héroïne et ô combien hyperboliques mais nulle louange n'était faite de sa personnalité, l'essence même d'une personne pourtant...

Il est vrai que l'héroïne est souvent représentée dans des poses plutôt sexy, mettant en valeur ses formes. Walthéry a forgé son coup de crayon en s'inspirant des maîtres de la bande dessinée érotique italienne comme Guido Crepax, auteur de la série *Valentina* parue dès 1965 dans la revue italienne *Linus*. Dans *Natacha et le Maharadjah*, elle est représentée dans des postures assez équivoques alors qu'elle est faite prisonnière par les hommes du Maharadjah, ce qui n'est pas le cas de Walter aussi prisonnier²⁴⁰.

Dans le troisième tome, *La mémoire métal*, au début de l'histoire, elle apparaît dans un peignoir très court accentuant son côté sexy ; une tenue et allure qui se retrouvent à la fin du quatrième tome, *Un trône pour Natacha* lorsque celle-ci téléphone à Walter²⁴¹ ou encore, dans ce même album, sa chute dans l'escalier avec Walter où ses longues jambes fuselées et son arrière-train rebondi sont mis en valeur²⁴² ; une telle représentation confère donc à la scène, en plus de son caractère comique et ridicule, un côté sensuel.

²³⁹ Gos et François Walthéry, *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis, 2007 ; p. 16 (préface introductive).

²⁴⁰ Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha et le Maharadjah*, 2, Dupuis, 1972 ; p. 35.

²⁴¹ Maurice Tillieux et François Walthéry, *Natacha. Un trône pour Natacha*, 4, Dupuis, 1975 ; p. 46, case 9.

²⁴² *Ibid* ; p. 26.



Gos et François Walthéry, *Natacha. Natacha et le Maharadja*, 2, Dupuis, 1972 dans *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis, 2007 ; p.131.

Au sujet de l'extrait ci-dessus, Walthéry explique : « *Le côté sexy de Natacha est explicite dans cette scène. Je dois avouer que je me suis laissé très fort influencer par la bande dessinée érotique italienne de l'époque dont Guido Crepax. Et 'La Mémoire de métal', qui suit, se ressent très fort des découpages de Victor de la Fuente et Julio Ribera, que j'avais lus au même moment, et qui sont devenus de bons amis depuis* »²⁴³.

Par ailleurs, quand Natacha ne remplit pas son rôle d'héroïne dans ses propres aventures, elle devient le sujet favori de son auteur pour la réalisation d'illustrations et portfolios érotiques où elle apparaît dans une tenue des plus légères, sinon nue avec un regard coquin, sans oublier certaines figurines, dans le même esprit, dont une fabriquée par l'entreprise française Leblon-Delienne, où seuls son calot d'hôtesse et son haut de bikini l'habillent²⁴⁴.

B – Colombe Tiredaile, le fantasme devient réalité

Genèse d'une série dans un monde merveilleux

Avec la série *Olivier Rameau*, la bande dessinée franco-belge renoue avec la fantaisie, genre pourtant tellement détesté par la Commission qui éructait contre tout élément surréaliste. Greg racontait qu'il voulait « *prendre le contrepied de ce qui se faisait alors en*

²⁴³ Gos et François Walthéry, *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis, 2007 ; p. 16 (préface introductive)

²⁴⁴ Cf. annexe, documents 12, page 263.

bande dessinée »²⁴⁵. La série, novatrice et poétique, commença à paraître dans le numéro 1049 de *Tintin*, le 17 octobre 1968.

Greg, alors rédacteur en chef de *Tintin* depuis 1965, en est le scénariste ; un scénariste très prolifique et très productif puisqu'il écrivait dans la même période pour d'autres séries comme *Chlorophylle*, *La flamme d'argent*, *Comanche*, *Bruno Brazil*, *Bernard Prince*, *Luc Orient*, l'histoire « *Z comme Zorblug* » pour *Spirou et Fantasio*... ou assurait aussi la fonction de dessinateur comme avec *Achille Talon* ou encore *Zig et Puce*. Dany, alors nouveau dans le métier, assurait le dessin après avoir travaillé son coup de crayon en tant qu'assistant durant quelques années pour Mittéï sur les séries *Les Trois A* ou encore pour Tibet pour la série *Ric Hochet*. *Olivier Rameau* est la toute véritable première création du jeune dessinateur.

Alors qu'ils étaient en déplacement, dans le cadre de leurs fonctions de clercs de notaire, le jeune Olivier Rameau et Monsieur Pertinent sont emmenés par un tramway, sorti de nulle part, dans le pays merveilleux de *Rêverose*. S'ouvre alors à eux un monde coloré et féérique où tout n'est que philanthropie et bonheur, où humains, animaux et objets animés se côtoient dans la joie, où le rire est omniprésent dans les rues de la capitale, *Hallucinaville*. Un nouveau monde privilégié et « *tarazimboumant* », pour reprendre une expression *rêverosienne*, qu'un Schtroumpf traduirait par « *schroumpfant* », qui bannit toute angoisse, mesquineries, méchancetés, contradictions et mauvaise humeur qui font rage en *Absurdie*, soit notre monde réel. Difficile alors pour les deux compères de quitter cet univers onirique, pendant enchanté du Pays des merveilles de Lewis Carroll, pour finalement revenir dans « *le-vrai-monde-où-l'on-s'ennuie* » où tout n'est que valeurs matérialistes et consuméristes, une difficulté d'autant plus grande, pour le jeune Olivier Rameau qu'il est tombé amoureux de la jeune Colombe Tiredaile, dès le premier regard. Un personnage qui se révèle être une mine d'archétypes féminins.

Colombe Tiredaile, fantasme masculin hors du monde réel

Colombe Tiredaile est une jeune femme aux longs cheveux blonds soyeux et au teint hâlé. Elle a de grands yeux bleus de biche, des lèvres pulpeuses. Enfin, elle est très mince mais avec des attributs féminins marqués mis en valeur par une robe aussi légère que courte. Olivier est séduit par elle dès le premier regard, il ne voit plus qu'elle et apparaît au fil des histoires, comme obnubilé par la beauté et la sensualité, agrémentées de candeur que celle-ci

²⁴⁵ Dany et Greg, *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 5 (préface introductive).

dégage. À l'instar de Natacha, la manière dont elle est dessinée fait d'elle un personnage propice aux fantasmes érotiques masculins. Cette observation peut être corroborée par les produits dérivés réalisés autour de ces personnages qui seront décrits ultérieurement.

Des rôles masculins et féminins traditionnels et hermétiques

Olivier, bien que jeune homme évoluant dans la toute fin des années 60, a une conception quelque peu désuète et vieux jeu des relations entre homme et femme, ainsi qu'une image traditionnelle du comportement et du rôle qu'il convient d'adopter en fonction de son sexe. Bien qu'ils soient d'un âge relativement proche et que *Rêverose* soit préservé de tout carcan moral, les deux jeunes gens décident de se vouvoyer, s'appelant ainsi « *Monsieur Olivier* » et « *Mademoiselle Colombe* » et tous deux semblent désireux de garder une certaine bienséance et distance pudique dans leur relation, Olivier trouvant qu'il serait par exemple peu poli de se découvrir devant une demoiselle²⁴⁶.

Le jeune clerc est particulièrement rétif à la venue de Colombe dans ses escapades, insistant sur le caractère périlleux de ses aventures qui ne saurait convenir à la délicate jeune fille qu'est Colombe. En effet, depuis son arrivée à *Rêverose*, Olivier Rameau s'est senti investi d'une mission, celle de protéger en toutes circonstances et en permanence Colombe Tiredaile, « *naturellement* » vulnérable. Cette mission lui apporte une certaine satisfaction, celle de le conforter dans son statut de héros masculin dominant et, du même coup, de monter dans l'estime de sa bien-aimée, Olivier lui confiera même « *c'est un plaisir de vous tirer des embarras, Mlle Colombe ! J'aime beaucoup les dangers qui m'en donnent l'occasion* »²⁴⁷.

À plusieurs reprises, Colombe Tiredaile, face aux dangers, se montre peureuse voire pleurnicheuse, attitude qu'on ne voit pas chez Olivier car il ne s'agirait guère un héros traditionnel de montrer ses craintes, le courage étant sa caractéristique principale. Colombe ne tente pas de se défendre seule ou de chercher une solution pour se tirer des situations les plus périlleuses. Passivement, elle attend que le véritable héros, le valeureux Olivier Rameau, entre en scène et vienne « *naturellement* » la délivrer, c'est son rôle. Il en va ainsi, par exemple, dans le tome 2, *La bulle si-c'était-vrai*, où Colombe Tiredaile, retenue prisonnière et attachée dans le donjon de l'abominable mauvaise fée, s'exclame à l'arrivée triomphante d'Olivier :

²⁴⁶ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La merveilleuse Odyssée d'Olivier Rameau et de Colombe Tiredaile, 1*, Le Lombard, 1970 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 33, case 3.

²⁴⁷ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai, 2*, Le Lombard, 1971 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 97, case 5.

« Monsieur Olivier ! J'étais bien sûre que vous viendriez me sauver ! Comme c'est aimable à vous ! », ce à quoi le jeune homme répondre modestement « voyons, je suis là pour ça ! »²⁴⁸.

Si la passivité de Colombe Tiredaile est un excellent tremplin pour le héros, son adulation, à la limite du ridicule, ne fait que le valoriser davantage alors que la jeune Colombe passe pour niaise et d'autant plus dépendante de lui. Ainsi dans le tome 5, *La caravelle de n'importe où*, paru en 1973, alors que leur ami la Sonnette-huissier court un grave danger en s'étant fait avaler par un requin, Colombe Tiredaile ne pense qu'à s'extasier devant les prouesses d'Olivier Rameau, s'extasiant « Regardez ! Comme il plonge bien ! »²⁴⁹. Dans cette même aventure, alors qu'elle est restée sur le bateau avec les pirates, ce qu'elle considère benoitement comme une mission, pendant qu'Olivier est parti jouer les héros, elle est dangereusement attaquée par un des pirates qui la regardait depuis un petit moment non sans une certaine convoitise. Le seul moyen de défense qu'elle met en œuvre est de tenter de faire peur à son assaillant en le menaçant de la venue d'Olivier : « quand mon Olivier reviendra, il vous flanquera une raclée ! Il a un direct terrible »²⁵⁰, un peu comme s'il s'agissait d'un gamin à qui l'on raconte que le loup viendra le chercher s'il ne daigne d'aller se coucher. Il va sans dire que sa technique ne dissuade pas le moins du monde le pirate qui poursuit sur sa lancée.

Dans *La bulle si-c'était-vrai*, les *Rêverosiens* encourent un grave péril, celui d'une épidémie de *zozotalazaunisse* que seule la *bulle si-c'était-vrai* pourrait endiguer. Face au danger impérieux, le Chevalier Grinssan déclare qu'il ramènera la bulle extraordinaire et réclame en échange d'un tel acte « héroïque et admirable » la main de Colombe. Cette demande fait entrer Olivier dans une colère noire, celui-ci jaloux, ne tolérant pas que d'autres courtisent la jeune fille. Voyant la dispute éclater entre les deux coqs, les trois sages du Grand Conseil d'*Hallucinaville*, les *Ziroboudons*, posent leurs propres règles : la main de Colombe reviendra à celui qui ramènera la *bulle si-c'était-vrai*, et, bien sûr, sans nullement se soucier de l'avis de Colombe, reléguée au rang d'un vulgaire bien, servant de récompense²⁵¹. En acceptant le défi sans protester, Olivier et le Chevalier Grinssan, adoptent une attitude assez machiste où Colombe Tiredaile n'est plus considérée comme un individu doué d'une conscience et d'une volonté mais comme leur bien propre. L'objectif « d'obtenir » la belle

²⁴⁸ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai*, 2, Le Lombard, 1971 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 85, case 7.

²⁴⁹ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La caravelle de n'importe où*, 4, Le Lombard, 1973 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011 ; p. 39 case 2.

²⁵⁰ *Ibid* ; p. 59 case 1.

²⁵¹ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai*, 2, Le Lombard, 1971 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 72 case 8.

leur semble bien plus important que celui de sauver les *Rêverosiens* d'une contamination de la *zozotalazaunisse*.

Des prises d'initiatives aussi rares que brèves

Toutefois, il arrive que Colombe Tiredaile sorte de sa passivité et de son inertie. Dans *La bulle si-c'était-vrai*, deuxième tome paru en 1971, elle n'hésite pas à se révolter contre le Chevalier Grinssan, le traitant de « *Vilain ! Affreux ! Épouvantail* » et lui enjoignant de la faire descendre de son char tout en le tapant à coups redoublés sur son armure. Mais son initiative ne s'avère nullement efficace²⁵², elle est vaine et paraît peu assurée.

Dans cette même histoire, Olivier et son rival, le Chevalier Grinssan, se retrouvent face à face en haut d'une falaise, ce dernier commence à menacer le jeune héros avec son arme et lui ordonne de sauter. Colombe, sachant que le Chevalier Grinssan n'osera pas lui faire du mal, celui-ci la désirant, se met entre eux deux afin de protéger son bien-aimé au grand étonnement de ce dernier. Peu habitué à ce renversement des rôles et fidèle aux usages, il se met à nouveau devant Colombe, lui expliquant quelque peu offensé et comme si elle était une ignorante que « *c'est la place du jeune homme d'offrir sa poitrine à l'épée ennemie* »²⁵³. Le jeune homme ne semble guère apprécier les prises d'initiative de la jeune fille, en particulier si elles viennent empiéter sur ses attributions, la protection. Il est possible de supposer qu'Olivier craigne que Colombe Tiredaile s'émancipe de lui progressivement, s'autonomise, auquel cas elle n'aurait plus besoin de sa protection constante. Ce même cas de figure dans le tome 4, *La caravelle de n'importe où*, Colombe réussit à s'infiltrer sur le bateau où Olivier et ses amis sont partis à l'aventure, déguisée en matelot étant donné que le capitaine a bien précisé « *pas de jupons à bord, ça ruine l'autorité du capitaine et ça veut coudre des dentelles partout* »²⁵⁴. Néanmoins, elle est à nouveau exclue de l'action par Olivier qui refuse qu'elle vienne sur l'*Île hypothétique*, avec l'habituel prétexte de la dangerosité de la mission.

Finalement, la seule fois, parmi les six premiers albums étudiés, où Colombe parvint à prendre des initiatives et assumer des responsabilités fut lorsque Monsieur Pertinent et Olivier étaient dans l'incapacité d'agir car endormis après avoir consommé des substances

²⁵² Dany et Greg, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai*, 2, Le Lombard, 1971 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 77.

²⁵³ *Ibid* ; p. 101 case 5.

²⁵⁴ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La caravelle de n'importe où*, 4, Le Lombard, 1973 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011 ; p. 29, case 7.

hallucinogènes²⁵⁵. Ainsi Colombe Tiredaile n'agirait véritablement que de manière subsidiaire, quand Olivier et Monsieur Pertinent ne sont pas dans la capacité de prendre les choses en main. Une telle situation ne se produit pas lorsqu'ils sont en pleine possession de leurs moyens, Colombe reste alors docilement à la place qui lui est dévolue.

Une perle de stéréotypes de caractère féminin

Consciente de son physique avantageux qui lui ferait ravir les premiers prix des concours de miss, Colombe Tiredaile est particulièrement soucieuse de son apparence. Elle fait attention à sa manière de se tenir, pose souvent comme si elle était constamment l'objet d'une séance photos ou un modèle en peinture, ou se dandine. Elle tire une certaine satisfaction et une fierté d'avoir perdu des kilos, loin d'être en trop. Cette obsession tourne parfois au ridicule, notamment dans l'aventure *La bulle de si-c'était-vrai* où Colombe, attrapée au lasso du haut d'une falaise par le Chevalier Grinssan, ne semble guère s'inquiéter de l'éventualité de s'écraser ou de se blesser gravement contre la paroi rocheuse ou encore que la corde cède à une attitude élevée. En revanche, elle exprime haut et fort son agacement au sujet des futures « *marques et horribles bleus* »²⁵⁶ qu'elle aura. Ce problème mineur la préoccupe tellement qu'elle ne pensera à remercier Olivier et Monsieur Pertinent qui la sauvent, qu'en leur disant un ton plein de reproches et la moue renfrognée, « *vous voyez des bleus !* ».

Vaniteuse, elle est particulièrement susceptible lorsqu'il est question de son physique qu'elle le désire parfait. Dans le deuxième tome, *La bulle de si-c'était-vrai*, paru en 1971, elle se met en colère contre Monsieur Pertinent lorsque celui-ci recommande à la Reine des grands tracassas, une abominable mauvaise fée, devenue le sosie de Colombe, de se rétrécir davantage afin de lui ressembler à la perfection. Déjà offusquée par les propos de la sorcière qui l'a qualifiée de « *dinde* », Colombe est prête à bondir pour protester contre cet affront alors qu'il s'agit d'un stratagème visant à avoir la sorcière prise dans son propre piège et à la neutraliser, ce qu'Olivier avait bien évidemment compris, lui²⁵⁷.

Outre sa douceur, sa candeur ainsi que son culte de sa beauté, Colombe Tiredaile comporte d'autres traits de caractère traditionnellement attribués aux femmes. Elle ne jure que par son intuition, et est aussi une inconditionnelle de la mode, ce qui va de pair avec la grande

²⁵⁵ Dany et Greg, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai*, 2, Le Lombard, 1971 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Joker, 2010 ; p. 92.

²⁵⁶ *Ibid* ; p. 99 cases 2 à 6.

²⁵⁷ *Ibid* ; p. 87.

attention qu'elle porte à son physique. La mode est d'ailleurs l'argument qu'elle invoque pour qu'Olivier accepte de la laisser venir dans son expédition en *Absurdie* (le monde réel), celui-ci y étant bien évidemment opposé eu égard à tous les dangers qui les attendent. Colombe se défend en disant : « *ça m'intéresse, toutes ces bizarreries ! On m'a même affirmé que les femmes portaient des chapeaux là-bas. Je veux voir ça* », ce à quoi Olivier répondra d'un ton désinvolte « *évidemment, rien à tenter contre cet argument-là* »²⁵⁸.

Enfin, Colombe pourrait apparaître comme quelqu'un de futile et ne voulant prendre les choses qu'à la légère. Le conditionnel est volontairement utilisé ici car son incompréhension du danger peut s'expliquer par le fait qu'elle est une *Rêverosienne* de naissance et n'a donc pas conscience des périls issus du monde réel. Dans le tome 6, *L'oiseau par-ci, par-là*, paru en 1976 alors qu'Olivier et Monsieur Pertinent s'inquiètent des intentions des nouveaux arrivants, Colombe s'énerve, leur criant : « *Oh là là. 'Grave', 'Danger', 'Vigilance'... Vous n'êtes pas drôles. Je préfère aller faire mon marché, je prépare des reflets au sucre de lune pour le dessert de ce soir* »²⁵⁹. Il est aussi possible de penser qu'elle a été agacée d'être à nouveau exclue de ces discussions sérieuses au prétexte qu'elle ne serait pas en mesure de faire face au danger.



Colombe Tiredaile.

Dany et Greg, Olivier Rameau. *L'oiseau par-ci, par-là*, 6, 1976, Dargaud, dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011; p. 131.

²⁵⁸ Dany et Greg, Olivier Rameau. *Le grand voyage en Absurdie*, 5, Le Lombard, 1974 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011; p. 74, cases 1 à 3.

²⁵⁹ Dany et Greg, Olivier Rameau. *L'oiseau par-ci, par-là*, 6, Le Lombard, 1976 dans *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Joker, 2011; p. 131.

Les activités parallèles de Colombe Tiredaile

À l'instar de Natacha, Colombe Tiredaile, en dehors de ses activités de « belle d'*Hallucinaville* », fut aussi un personnage inspirant des illustrations et produits dérivés quelque peu érotiques.

Alors que Dany avait temporairement suspendu la série *Olivier Rameau*, il fut sollicité par la librairie bruxelloise Durango pour réaliser des dessins coquins avec Colombe Tiredaile. Acceptant, il réalise deux portfolios, sobrement intitulé *Colombe 1* et *Colombe 2* entre 1985 et 1987, qui se vendront très bien, raconte-t-il, dans lors de l'interview pour le spécial *DBD*²⁶⁰ qui lui est consacré, numéro de *DBD* qui a d'ailleurs choisi en couverture une illustration de Colombe Tiredaile dans le plus simple appareil²⁶¹. Le dessin à caractère érotique lui réussissant, Dany réalisa aussi en 1990 pour les éditions P&T une série d'albums humoristiques et coquins qui dépassa les 200 000 exemplaires vendus.

Ainsi, en feuilletant les revues *DBD*, peuvent être vues des pages de publicités pour des figurines de Colombe : un modèle où, vêtue de sous-vêtements coquins, elle pose à genoux, ses lèvres pulpeuses mises en avant ; un autre où elle pose étendue, dans le plus simple appareil avec des fleurs des îles cachant ses parties intimes. Ces deux modèles de figurines sont aussi confectionnés par l'entreprise française Leblon-Delienne se présentant sur le site comme « *le précurseur des statuettes de collection de bande dessinée résine en 3D* ». Dany, un des pères de la jeune Colombe, en fut très satisfait, il l'a jugée réussie car c'est un « *personnage très stylisé mais avec des références réalistes. Il y a de la part de Walthéry comme de la mienne une forte stylisation et une forte déformation* »²⁶².

C – Le *sexy*, une recette qui ne marche pas que dans la bande dessinée

Pudeur et érotisation suggérée dans la bande dessinée jeunesse

Comme il a été vu précédemment, chez Natacha et Colombe Tiredaile, c'est bel et bien le physique, érotisé, qui supplante la personnalité, un physique qui par ses caractéristiques, précédemment décrites, et la manière dont il est exposé rappelle celui des *pin-up* américaines. Modèle dont Camille Favre nous livre une définition très complète dans

²⁶⁰ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 5, décembre 1999, cahier n°2, dossier Dany ; 48 p.

²⁶¹ Cf. annexe, documents 13, page 263.

²⁶² Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 4, septembre 1999 ; p. 11.

son article « *La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique* » : « *La pin-up est une fille simple, saine, au visage presque enfantin. Moue séductrice, grands yeux écarquillés, sex-appeal à son insu, poses suggestives sans appel à la débauche : la pin-up est sexy mais chaste. Cette représentation féminine idéalisée est également fixée dans des normes corporelles précises et permanentes : seins en obus, jambes interminables, taille de guêpe, fesses hautes* »²⁶³. Une description qui s'accorde en tous points à Natacha et Colombe Tiredaile.

Les héroïnes font preuve d'une certaine pudeur dans leurs aventures, prennent furtivement quelques mines suggestives mais entretiennent leur allure *sexy*. Les auteurs, travaillant le cadrage de leurs images en prenant modèle sur la bande dessinée érotique, peuvent ainsi suggérer des fantasmes sans pour autant les mettre en scène explicitement, bande dessinée jeunesse oblige. Leur charme érotique latent est exalté en dehors de leurs activités, plus convenables, d'héroïne de bandes par toute une gamme de produits dérivés coquins. Apparaissant dénudées ou dans des tenues très légères, elles n'en demeurent pas moins tout aussi populaires et appréciées, mais sans doute par un autre public que le lectorat d'origine.

Dans le premier tome du recueil des aventures de l'hôtesse de l'air, François Walthéry, son dessinateur, raconte comment s'est déroulée la confection de la couverture de *Natacha, hôtesse de l'air*, le tout premier album. Ainsi, « *Peyo m'a beaucoup conseillé pour la réalisation de cette couverture. Il fallait immédiatement faire sentir que c'était une hôtesse de l'air et qu'elle était moderne. On a donc étalé sur le sol du studio toute sa collection de 'Playboy', magazine dont on trouvait les couvertures particulièrement efficaces...* »²⁶⁴... une anecdote qui souligne bien l'ambiguïté du personnage de Natacha. Il n'y a pas besoin d'être un lecteur assidu pour savoir que *Playboy* a construit son succès sur la publication de photos à caractère érotique où des femmes adoptent des positions des plus aguicheuses, tout en étant peu vêtues. Ces *playmates*, présentées comme des objets de désir, sont censées attirer un lectorat orienté masculin et attiser les fantasmes.

Faut-il en déduire qu'il est recherché le même effet de scène pour Natacha ou pour Colombe Tiredaile ? Une bande dessinée avec une héroïne doit-elle forcément adopter les codes de la presse érotique pour devenir intéressante et attractive ? L'efficacité se traduirait-

²⁶³ Camille Favre, « *La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 35/2012 ; p. 241.

²⁶⁴ Gos et François Walthéry, *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale 1*, Dupuis ; p.12 (préface introductive).

elle donc exclusivement par un mimétisme des attitudes des mannequins aux poses suggestives et par une mise en avant de formes généreuses ?

Toutes les deux, Natacha comme Colombe, semblent, en tout cas, reprendre les codes d'un moyen de communication très présent dans la vie quotidienne et les lieux publics, la publicité, car celle-ci a aussi sa propre conception de la libéralisation sexuelle et trouve dans le corps érotisé de la femme, un moyen « efficace » de vendre tous types de biens de consommation.

Le corps féminin érotisé, plus vendeur ?

Ainsi, les femmes posant pour ce genre de publicités à ressort érotique, répondent à des critères physiques bien précis. Tout comme Natacha et Colombe, elles sont évidemment jeunes, la jeunesse symbolisant la pureté, l'ingénuité, la fraîcheur. Très minces, elles n'en sont pas moins pourvues d'attributs physiques féminins marqués comme une poitrine généreuse, des fesses rebondies, de longues jambes fuselées, le tout mis en scène par une tenue ou posture aguicheuse mettant ce physique en valeur. Elles incarnent ainsi ce qui est considéré comme la perfection physique féminine, un idéal féminin vu à travers un regard masculin car ce sont ces derniers qu'elles doivent interpeller, puis attirer et plaire.

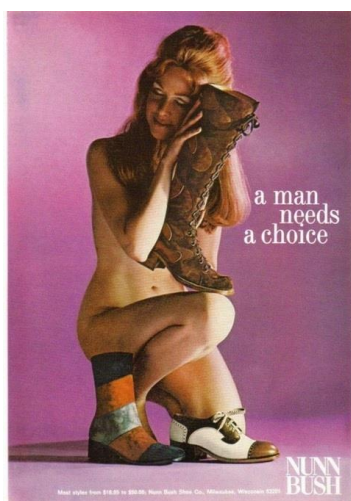
Plus qu'un moyen de séduction, le corps féminin dénudé ou partiellement dénudé et exposé, est perçu comme un instrument devant susciter le désir. Ce désir sexuel devient même supérieur à celui qui pourrait être ressenti pour le produit vendu. Le corps érotisé exhibé à côté l'objet vendu, se révèle donc être un moyen « efficace » de vendre.

L'équipe marketing des meubles *Atal* comprit tout l'enjeu que revêtaient des publicités où des femmes aguicheuse et *sexy* posaient sur leurs produits vendus. À en lire le slogan de cette campagne publicitaire lancée au début des années 70, le message implicite qui s'en dégage serait que posséder un bureau *Atal* permettrait aussi de posséder une de ces femmes, comme si elles étaient des objets interchangeables. Ces publicités étant publiées dans le magazine *Lui*, le public était tout choisi.



Campagne publicitaire de l'entreprise française *Atal*, début des années 70²⁶⁵.

La publicité de 1972 pour les chaussures de la firme américaine *Nunn Bush* trouva aussi plus « judicieux », du moins vendeur, de mettre en scène une femme nue pour vendre ses chaussures destinées... aux hommes. La jeune femme, serrant contre elle la botte d'un homme, fait mine d'éprouver une attirance sur celle-ci, humant son odeur comme si elle cherchait à serrer contre elle un homme.



Le slogan « *a man needs a choice* » laisse ainsi entendre que l'homme, visé par la publicité, n'aura plus qu'à faire tranquillement son choix entre sa paire de chaussure ou une femme.

Une nouvelle fois est donc ainsi réitéré le principe de la femme-objet et nue pour vendre objets, en ce que une telle mise en scène est « efficace », attire l'œil et est censé plaire au public mâle auquel il est destiné.

Campagne publicitaire de l'entreprise américaine *Nunn Bush*, 1974²⁶⁶.

²⁶⁵ Annie Pastor, *Les pubs que vous ne verrez plus jamais 2. Spécial sexisme*, Hugo Desinge, 2013 ; p. 70.

²⁶⁶ *Ibid* ; p. 63

1.2 – Coquetteries des belles au village gaulois

Quittons le monde *rêverosien* de Colombe et le Boeing de Natacha pour retourner en Armorique, dans le village de nos irréductibles Gaulois. Dans un registre plus chaste que les deux héroïnes précédemment étudiées, le village gaulois d'Astérix compte aussi ses belles avec Falbala, gauloise qui semble sortie d'un conte de fée (A) et la femme d'Agecanonix, plus libérée que ses homologues (B).

A - Falbala, le fantasme féminin par excellence

Dans le village des irréductibles gaulois, le premier personnage féminin à faire son entrée dans la série *d'Astérix le Gaulois est Falbala*, en 1967, dans le dixième album de la série, *Astérix légionnaire*.

Elle est une jeune gauloise incarnant le mythe de la perfection féminine. Une jeune femme, grande, mince aux longs et soyeux cheveux blonds, aux yeux doux et aux lèvres pulpeuses ; un physique qui n'est pas sans rappeler la poupée Barbie²⁶⁷.

Douce, féminine et amoureuse de Tragicomix, elle ne rêve que de mariage avec ce dernier et attend au village que son prince vienne. Ce rêve semble même être son seul désir pour l'avenir, à aucun moment il n'est fait mention de ses aspirations personnelles, bien que celle-ci ait effectué des études à Condate (Rennes) dans sa jeunesse et jouisse donc d'un certain niveau d'éducation²⁶⁸.

Falbala ne tient pas un grand rôle dans l'album, n'y apparaissant qu'au début et à la fin. De plus, dans la série, elle n'a qu'une présence épisodique car elle et Tragicomix décident de quitter le village pour partir vivre à Condate²⁶⁹, ils ne réapparaîtront plus dans le village avant longtemps.

²⁶⁷ La poupée Barbie a été créée en 1959 par l'Américaine Ruth Handler, prenant inspiration sur les mannequins allemands des années 50.

²⁶⁸ Astérix reconnaît Falbala et lui dit « *Tu es la fille de Plantaquatix... celle qui est allée étudier à Condate... Comme tu as changé* ». René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix légionnaire*, 10, Dargaud, 1967 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome II*, Hachette, 1989; p. 7, case 9.

²⁶⁹ Le personnage de Falbala réapparaîtra bien des années plus tard dans *La Galère d'Obélix* en 1996, *Astérix et Latraviata* en 2001 et enfin *Astérix et la Rentrée gauloise* publié la première fois en 1993 sous forme de hors-série puis en 2003 comme album intégré à la série.



Falbala.

René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix légionnaire*, 10, Dargaud, 1967 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome II*, Hachette, 1989.

B – Entre émancipation et soumission aux canons féminins, la femme d'Agecanonix

Dans *Astérix*, le troisième personnage féminin à faire son apparition dans le village des irréductibles gaulois est la femme d'Agecanonix, une des rares membres du village à ne pas avoir de prénom, apparu tout d'abord de manière très discrète dans *Astérix en Hispanie*²⁷⁰ en 1969 et, véritablement, dans l'album suivant intitulé *La Zizanie* en 1970.

Elle forme avec Agecanonix, un couple très particulier qui détone au sein du village, pour plusieurs raisons.

C'est tout d'abord la différence d'âge entre les deux partenaires qui frappe. Pourquoi cette jeune femme est-elle avec ce vieux monsieur qui pourrait être son grand-père ? Est-ce pour le prestige, Agecanonix étant un ancien guerrier qui a participé à la bataille de Gergovie où Vercingétorix défait l'armée romaine ? Cela pourrait en être la raison étant donné que les Gauloises, comme il a été observé dans le chapitre précédent, sont présentées comme accordant beaucoup d'importance au prestige et à leur situation sociale, qu'elles vivent, à travers leur mari.

²⁷⁰ Il est possible d'observer un Agécanonix suivre de manière très intéressée une jeune rouquine. René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Astérix en Hispanie*, 14, Dargaud, 1969 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Hachette, 1989 ; p.5, case 1.

Pourtant, il semblerait que la jeune mondaine et le vieux ronchon soient véritablement attachés l'un à l'autre, comme en témoigne l'affection qu'ils s'expriment mutuellement. Ainsi Agecanonix est affublé par sa femme de divers surnoms se voulant affectueux comme « *Agecanonichet* », « *Agecanonichou* » ou encore « *Agecanonouillet* » ; à noter que ces trois différents sobriquets apparaissent sur un laps de temps très courts, trois cases successives²⁷¹ ! Ces sentiments s'illustrent aussi par une recherche d'une protection mutuelle, quand entassés dans la hutte du Chef Abraracourcix et attendant en compagnie des autres Gaulois la fin de l'orage, terrorisés à l'idée d'une colère des dieux qui leur ferait tomber le ciel sur la tête (leur plus grande peur), Agecanonix et sa femme se blottissent l'un contre l'autre.²⁷² Mais parfois de la jalousie apparaît, notamment quand la femme d'Agecanonix ne semble guère apprécier la présence de Bonemine dans les bras de celui-ci²⁷³.

Le personnage de la femme d'Agecanonix reste assez énigmatique et présente plusieurs ambiguïtés. Cette rouquine se présente comme une femme moderne, libérée, consciente qu'elle jouit d'autant d'autorité que son compagnon et n'est donc pas soumise à celui-ci. Elle prend le temps de sortir, passe du temps avec ses amies pour prendre du lait de chèvre, rituel de nos irréductibles gaulois remplaçant celui du thé selon les auteurs, pendant qu'Agecanonix s'occupe des tâches ménagères²⁷⁴.

Néanmoins, si elle a su s'affranchir des normes sociales structurant la conception traditionnelle du couple, elle ne semble ne pas avoir échappé aux diktats de la mode et du paraître. La jeune gauloise reste très attentive à son image, capable de passer de longues heures à se contempler²⁷⁵, elle pose continuellement et apparaît toujours bien apprêtée. Matérialiste et superficielle, elle porte beaucoup d'intérêt à ses bijoux²⁷⁶, ainsi qu'à ses vêtements, elle se réjouit d'ailleurs de l'arrivée des Romains aux alentours du village gaulois, ces derniers amenant le progrès qui, pour elle, semble se limiter à la mode vestimentaire²⁷⁷.

²⁷¹ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Domaine des Dieux, 17*, Dargaud, 1971 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 35, cases 6, 7 et 8.

²⁷² René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin, 19*, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 5, case 1.

²⁷³ *Ibid* ; p. 7, case 3.

²⁷⁴ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. La Zizanie, 15*, Dargaud, 1970 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Hachette, 1989 ; p. 19, case 9.

²⁷⁵ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Cadeau de César, 21*, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome V*, Hachette, 1989 ; p. 16, case 9.

²⁷⁶ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin, 19*, Dargaud, 1972 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p. 17 case 8.

²⁷⁷ René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Domaine des Dieux, 17*, Dargaud, 1971 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989 ; p.65 case 5.



La femme d'Agecanonix. De gauche à droite :

- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Domaine des Dieux*, 17, Dargaud, 1971 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Hachette, 1989.
- René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Cadeau de César*, 21, Dargaud, 1974 dans *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome V*, Hachette, 1989.

En conclusion de ce titre 1

Les quatre personnages étudiés, Natacha, la femme d'Agecanonix, Colombe Tiredaile, ainsi que Falbala, présentent chacune une personnalité assez différente. Les deux premières misent plus sur leur indépendance et leur autonomie alors que les deux dernières s'appuient sur leur douceur et candeur.

Côté physique, ces quatre personnages présentent des caractéristiques assez similaires. Toutes, sans exception, sont dotées d'un physique avantageux, elles sont très minces mais possèdent des formes féminines très marquées, plus ou moins mises en valeur par leurs vêtements et arborant, à l'occasion, des poses pouvant être suggestives. Elles sont emblématiques des canons traditionnels de beauté féminine avec leur blondeur incarnant la beauté et la pureté. Seule la femme d'Agecanonix se démarque en présentant une chevelure rousse coiffée en chignon. La structure de leur visage est sensiblement la même, petit nez retroussé sous deux grands yeux doux et, bien sûr, lèvres pulpeuses.

Créées et mises en scène par des hommes et pour des hommes, la bande dessinée si elle faisait partie des lectures enfantines, était aussi surtout considérée comme une lecture pour garçons. Les personnages féminins sont représentés au travers de l'œil masculin, avec

une forme de beauté censée susciter fantasme et désir, un physique qui, en plus d'être porteur de caractéristiques sexuelles plutôt exacerbées, ne dégage aucune individualité avec des personnages qui se démarquent peu les uns des autres puisqu'ils répondent aux vigoureux canons féminins du moment, ne construisant ainsi qu'un ensemble assez homogène.

Ce physique auquel il est accordé tant d'importance vient inexorablement masquer la personnalité des héroïnes, essence même d'un protagoniste, qu'il aurait pourtant été intéressant d'exploiter davantage.

Outre ces « *beautés fatales* » de la bande dessinées ayant fait une arrivée remarquée comme un défilé de mannequin, des héroïnes d'un autre genre profitèrent du contexte social de libéralisation des mœurs pour décrocher le premier rôle dans la bande dessinée, à l'exception d'une, véritable pionnière qui s'était imposée dès les années 50.

Ces héroïnes sont en effet d'un « *autre genre* » que les précédentes car contrairement à celles-ci, elles vont davantage s'émanciper des clichés traditionnellement attribués aux femmes. Ni mère ou épouse au foyer, ni effacées et dociles, ni faire-valoir d'un homme, ni pourvues d'un caractère épouvantable, ni instrument d'érotisation, ce sont de véritables héroïnes qui viennent enfin garnir les rangs des personnages féminins encore bien vides.

Ces héroïnes de la « *première vague* » prouvèrent qu'un personnage féminin était tout autant capable de vivre des aventures trépidantes, périlleuses, de mener de grandes enquêtes, qu'un personnage masculin.

2 – *Allez les filles !*

Sociologues avertis, personnes soucieuses de l'éducation des filles ou passionnées de l'histoire de l'éducation auront compris la référence faite dans le présent titre à l'ouvrage des sociologues Christian Baudelot et Roger Establet. Se basant sur une enquête réalisée sur quatre ans à la fin des années 60, les deux sociologues notent une progression de l'instruction des femmes, mais ils pointent du doigt les obstacles dissimulés, auxquels elles font face lors de leurs études et qui ralentissent leur ascension socio-professionnelle.

Peut-on retrouver dans la bande dessinée un schéma similaire ? Soit une progression des personnages féminins, une présence de plus en plus affirmée, mais dont la percée serait ralentie aussi par des obstacles, des barrières comme une Commission qui verrait avec méfiance l'arrivée de femme dans un univers masculin ou des éditeurs, frileux, qui auraient peur de détourner leur lectorat masculin et de vivre un échec commercial ?

Les six personnages, approfondis dans les développements suivants, sont, à mon sens, de véritables héroïnes de bande dessinée, car c'est leur caractère et leur individualité qui priment avant tout, et ont donc plus d'importance que leur physique, qu'il soit attrayant ou non. Ces six personnages sont, plus que les autres héroïnes étudiées précédemment, le pendant féminin des héros masculins les plus populaires du moment. Elles sont tout aussi intrépides que Tintin et Spirou, intelligentes et cultivées que Francis Blake et Philip Mortimer, débrouillardes et rusées qu'Astérix, déterminées à résoudre toutes les énigmes et mystères comme les fins limiers que sont Ric Hochet et Gil Jourdan et peuvent être tout aussi joviales qu'un Obélix attablé se délectant de tous les mets lui passant sous la main. Soit une liste non exhaustive de traits de caractère qui sont... traditionnellement alloués à des personnages masculins. Mais l'inverse ne se produit pas. Car si ces héroïnes sont aussi dotées d'attributs dits féminins comme la douceur, l'attention pour autrui et l'absence de honte à montrer sa peur ou ses sentiments, on ne retrouve quasiment pas de telles qualités chez les héros masculins des Trente glorieuses, ou du moins que très rarement. L'omniprésence et l'omnipotence des héros masculins dans la bande dessinée ne les dispensaient d'être aussi vecteurs de clichés.

Toutefois parmi ces six personnages féminins, pourtant novateurs, seulement deux étaient programmés pour être, dès le début, les héroïnes de leur propre série. Certains n'ont obtenu ce statut privilégié qu'un peu par hasard comme Yoko Tsuno ou Sophie qui n'étaient

pas destinées initialement à être les personnages principaux de leurs séries et qui ont volé la vedette aux garçons qui eux ont obtenu le rôle secondaire en guise de cadeau de consolation. Laureline, elle, a gravi les échelons pour très vite rejoindre le haut du podium, la place tant convoitée de personnage principal aux côtés de Valérian. Comanche, bien que jouissant d'une série portant son nom, n'a finalement qu'une place de second plan pendant que le cowboy solitaire, Red Dust se charge d'assurer le rôle de personnage principal. Seules, Prudence Petitpas et Isabelle eurent l'honneur d'avoir un dessein d'héroïne principale tout tracé dès leurs premières esquisses.

Exception faite de Prudence Petitpas qui, en véritable précurseuse, s'était imposée dès la fin des années 50, l'arrivée de ces nouvelles héroïnes, pionnières dans leur genre, attestait du vent de liberté qui commençait à souffler dans les sociétés belges et françaises dans les années 60. Ce vent de liberté se traduisit dans la bande dessinée par un desserrement de l'étau moral, par une émancipation du régime tutélaire auquel elle était jusqu'à présent soumise. Rappelons l'esprit de cette citation de Benoît Mouchart qui a introduit ce mémoire, « *une bande dessinée est le reflet d'une société à un moment donné* ».

L'étude de ces héroïnes de la « première vague » se fera en deux parties. Ainsi dans la première sous-partie, Prudence Petitpas, fière représentante de la catégorie dite du troisième âge, ouvrira le bal (2.1 ; A), suivie de ses cadettes ou plutôt des benjamines Sophie (2.1 ; B ; a) et Isabelle (2.1 ; B ; b). Dans la deuxième sous-partie, consacrée aux héroïnes adultes, sera rendue une visite à Comanche (2.2 ; A) dans le Far West, avant de monter à bord d'un vaisseau spatial en compagnie de Laureline (2.2 ; B ; a) et Yoko Tsuno (2.2 ; B ; b).

« *À l'époque, par exemple, je pensais que les bandes dessinées, y compris pour des séries que j'admirais beaucoup, étaient trop conformistes. Elles étaient parfois très modernes dans leur forme, leur expression, mais restaient très conservatrices dans les valeurs qu'elles voulaient défendre... Notamment en ce qui concerne le rôle des femmes. D'emblée, j'ai voulu rendre compte de leur arrivée de jeunes filles modernes, de femmes complètes* »²⁷⁸, Pierre Christin, scénariste de la série *Valérian*, rebaptisée *Valérian et Laureline* en 2007, qui débuta dans *Pilote* en 1967.

²⁷⁸ Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 138.

2.1 – Entre la jeune fille pré-pubère et la dame d'âge mûr

Dans le monde du neuvième art, et plus précisément dans les œuvres destinées à la jeunesse, les héroïnes, et par héroïnes j'entends un statut de personnage principal disposant de sa propre série, qui inaugurerent cette « première vague », ne furent pas des femmes adultes mais une grand-mère tout d'abord avec Prudence Petitpas (A) en 1957 et une préadolescente avec Sophie (B. a).

Par ailleurs, Prudence Petitpas est appelée par son entourage et les villageois, « *mademoiselle* », ce qui semble donc induire qu'elle n'est pas et n'a pas été mariée. Dans le contexte social et moral de l'époque, où l'union libre était encore très peu répandue, elle doit être probablement « vieille fille » (ou célibataire). Sophie, quant à elle, du haut de sa dizaine d'années, côtoie peut-être des personnages masculins mais aucune de ces relations ne présentent la moindre équivoque. Elle agit comme une grande sœur protectrice envers le jeune garçonnet P'tit Bernard, entretient une relation cordiale et distanciée avec Joseph, le majordome de la maison et filiale avec l'ingénieur Karamazout, son père. Quant avec Starter et Pipette, deux jeunes hommes adultes de la série, la relation est d'emblée construite sur la franche camaraderie.

Pour rappel, les femmes étaient pendant longtemps proscrites des cases, surtout si elles s'affirmaient. En effet, premièrement, elles risquaient d'occuper le rôle de leader, revenant traditionnellement à l'homme, et deuxièmement, si elles étaient trop présentes, cela ne pouvait qu'instaurer une relation ambiguë dans leurs relations avec le héros masculin et elles pouvaient apparaître comme des objets de désir.

Les femmes adultes faisaient d'emblée l'objet de méfiance car susceptibles d'apporter une dimension sexuelle sulfureuse de par leur seule présence, ce qui n'était pas le cas pour les personnages masculins adultes. Aussi, on peut en déduire qu'il était jugé moins risqué de réaliser une série avec un personnage féminin enfant ou âgé, évidemment beaucoup moins soupçonnables de générer de tels effets.

A – Prudence Petitpas, une mamie détonante dans la bande dessinée

Arrivée d'un personnage innovant dans le très sérieux *Tintin*

La série *Prudence Petitpas* est née en 1957 de l'esprit imaginatif de Maurice Maréchal alors professeur de lettres à l'Université de Liège. Cette série ne manquait d'ailleurs pas

d'originalité, allant à contre-courant des autres grandes séries alors publiées dans *Tintin* et dans *Spirou* où les personnages principaux étaient très majoritairement des jeunes ou des enfants, quelques adultes, mais aucun du troisième âge ! Les histoires du Prudence Petitpas publiées dès 1957 dans l'hebdomadaire *Tintin*, bénéficièrent des encouragements des lecteurs et lectrices enthousiasmés par ce nouveau personnage assez atypique mais pour autant attachant. Maréchal réalisa certaines des histoires de Prudence en coopération avec des scénaristes comme Goscinny (*L'œuf de Pâques* ; *Le camping* ; *La bibliothèque...*), Greg (*Le secret des poissons rouges* ; *Le zéro brillant*), Mittéï (*Gare aux ancêtres* ; *Les voitures fantômes* ; *Stanislas a disparu...*).

Pour la présente analyse, ont été étudiées les histoires parues dans l'intégrale, *Les enquêtes de Prudence Petitpas*, parue en 1995 aux éditions du Lombard et composée de *Prudence Petitpas mène l'enquête* (1960), *Le secret des poissons rouges* (1962), *Le zéro brillant* (1965), *Gare aux ancêtres* (1966), *Stanislas a disparu* (1967) ainsi que trois gags parus en 1957. Les années précisées correspondent aux prépublications dans *Tintin* et non aux publications en album.

Une grand-mère décrochant le rôle de personnage principal

Prudence Petitpas peut être fière car elle incarne la pionnière des véritables héroïnes de la bande dessinée, en tant que personnage principal, brillant par son intelligence. Prudence Petitpas est toujours vêtue d'une robe noire et d'un long manteau gris bleuté au col duveteux, le nez chaussé de petits lunettes rondes et ses cheveux blancs, coiffés en chignon, surmontés d'un petit chapeau noir, presque melon, orné d'une fleur, sans oublier son parapluie, son accessoire indispensable.

Prudence apparaît certaines fois habillée de son tablier violet ou blanc de ménagère lorsqu'elle est chez elle. Gérant sa propre affaire de location chambres et ayant le sens de la convivialité, elle le revêt pour les rares fois où elle s'occupe de l'entretien mais surtout lorsqu'elle se lance dans l'une de ses activités favorites, la cuisine, comme en témoigne *Le zéro brillant*, album dans lequel elle se met à énumérer toutes les recettes dont elle est la créatrice²⁷⁹. Toutefois, Prudence Petitpas reste une grand-mère active, loin du modèle de la femme d'intérieur ou de la grand-mère restant au foyer pour aider sa fille dans ses tâches d'épouse et de mère. Les activités extérieures de Prudence, que ce soit des loisirs, comme

²⁷⁹ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Le zéro brillant*, 2, Le Lombard, 1965 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p.72.

participer à des courses de tacots²⁸⁰ ou des enquêtes, constituent le gros de son emploi du temps par rapport à ses activités intérieures qui restent minoritaires. Enfin, cette charmante vieille dame, que l'on appelle « *mademoiselle* », toujours en compagnie de son fidèle protecteur, un chat roux Stanislas, coule des jours tranquilles dans le chaleureux petit bourg de Moucheron²⁸¹.

Une Miss Marple *moucheronnaise* dans la bande dessinée

Les histoires se résument-elles au quotidien de la brave vieille dame vivant dans la plus complète quiétude de son petit village « *situé au cœur d'une région célèbre pour ses truffes et ses vestiges préhistoriques* »²⁸² ? *Que nenni* ! En effet, si le village anglais fictif de Saint Mary Mead compte parmi ses habitants la détective-amatrice Miss Marple, imaginée par l'une des reines du polar anglais, Agatha Christie, Prudence Petitpas en est son homologue « *moucheronnaise* ».

Perspicace, vive, dynamique et ne pouvant supporter de laisser en suspens le moindre mystère, Prudence Petitpas brille par ses capacités de raisonnement. Petites ou grandes énigmes policières, notre enquêtrice les démêle toujours avec brio et se montre bien plus débrouillarde que le garde-champêtre Cyprien ou l'inspecteur de police Duroc.

Ainsi, dans la toute première grande aventure, *Prudence Petitpas mène l'enquête* datant de 1960, Prudence en fin limier qu'elle est, va mener ses investigations afin d'éclaircir la ténébreuse agression du libraire du village, Monsieur Ernest Flocon, ainsi que la découverte d'une voiture accidentée, retrouvée sans personne dedans. Accompagnée par l'inspecteur Robur Duroc, dépêché dans le village de Moucheron, elle va mener son enquête, se montrant plus vaillante et consciencieuse que le policier surtout intéressé par les spécialités culinaires campagnardes. Clin d'œil aux romans d'Agatha Christie, Prudence Petitpas réunit, à la fin de l'histoire, tous les principaux protagonistes de l'histoire dans une même pièce, chez elle, pour leur délivrer le fruit de ses enquêtes, leur expliquer tout son long raisonnement aussi tranquillement et sereinement qu'un Hercule Poirot confiant et annonçant l'identité du

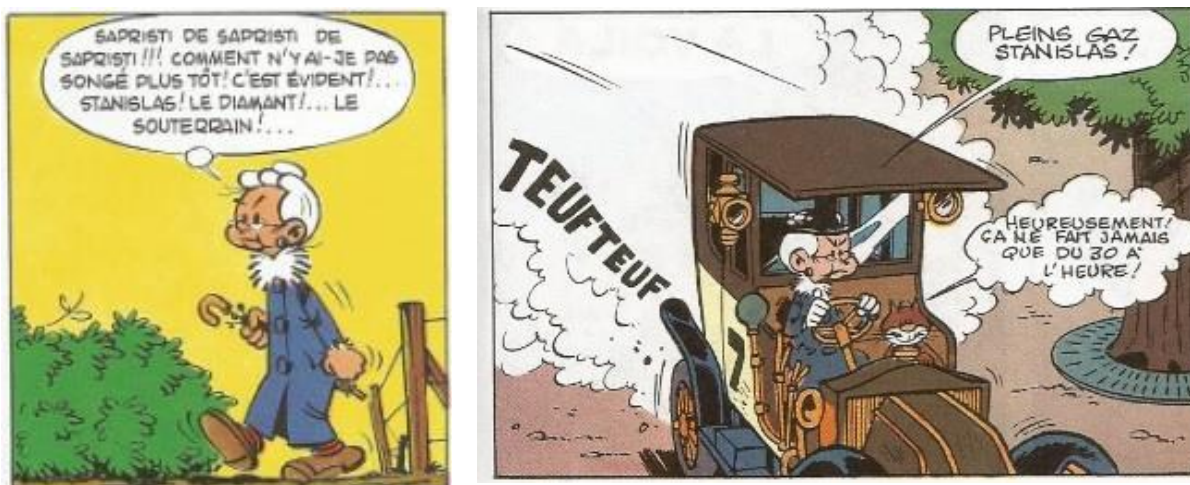
²⁸⁰ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Gare aux ancêtres*, 3, Le Lombard, 1966 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; 48 p.

²⁸¹ Pour ce village, Maurice Maréchal s'est inspiré de l'ambiance et de l'architecture du village de Sauveterre-de-Rouergue (Aveyron) où il s'y rend régulièrement en vacances.

²⁸² Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Prudence Petitpas mène l'enquête*, 1, Le Lombard, 1960 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p. 7.

coupable²⁸³. Ses talents d'enquêtrice se retrouvent dans les autres aventures comme par exemple dans *Le secret des poissons rouges* en 1962 où elle démantèle un gang composé de trois malfaiteurs. Elle sait aussi faire preuve de sang-froid et de débrouillardise, quand prisonnière dans la cave du Comte Harrebourg dans *Stanislas a disparu*, il lui vient à l'idée de se libérer de ses liens en y apposant dessus un morceau de fromage afin que les animaux les rongent pour s'en délecter²⁸⁴.

Enfin, dans *Gare aux ancêtres* (1966), Prudence Petitpas brise les préjugés. Elle montre qu'une femme, de surcroît d'âge mûr, jouit de toutes les capacités nécessaires pour participer à un rallye de tacots (dans l'histoire, la course va de son petit bourg de Moucheron jusque dans les Pyrénées). Et à voir les différentes cases représentant les concurrents, Prudence Petitpas semble bel et bien être la seule femme à participer à la course.



Prudence Petitpas. De gauche à droite :

- Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Prudence Petitpas mène l'enquête, 1*, Le Lombard, 1960 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p. 31.
- Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Gare aux ancêtres, 3*, Le Lombard, 1966 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p. 113.

²⁸³ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Prudence Petitpas mène l'enquête, 1*, Le Lombard, 1960 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p. 34 et 35.

²⁸⁴ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Stanislas a disparu, 3*, Le Lombard, 1967 dans *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p.139 et 140.

Une détective « mamie-gâteau »

Outre ses qualités de détective, Prudence est aussi une femme appréciée dans le village et dont la compagnie semble toujours très agréable. Elle sait qu'elle peut compter sur la précieuse et inconditionnelle aide de son ami Cyprien ou du jeune et intrépide Jojo. Prudence sait d'ailleurs, elle aussi, être une amie loyale et une personne dévouée pour ceux qu'elle aime. Dans *Stanislas a disparu*, paru en 1967, elle se lance à la recherche de son chat porté disparu, bien que telle aventure s'avère dangereuse. Dans *Prudence Petit pas mène l'enquête*, soucieuse pour son ami Ernest Flocon, victime d'une agression, elle insiste pour l'emmener en balade à la pêche afin de lui redonner le moral²⁸⁵. Dans *Zéro brillant*, datant de 1965, elle vient en aide à son amie d'enfance Winnifred Dubbledry vivant dans le petit village de Goshawful en Angleterre. En effet, Prudence, peu convaincue par les recettes de son amie anglaise et dont l'alchimie entre les différents ingrédients ne semble guère lui mettre l'eau à la bouche, décide de présenter son « suprême de croquettes à la moucheronaise » dans l'espoir de remporter un tournoi de gastronomie anglaise²⁸⁶.

B – Place aux jeunes !

Les jeunes héroïnes Sophie (a) et Isabelle (b), dont les aventures ont commencé à paraître dans l'hebdomadaire *Spirou* à quatre années d'intervalle, respectivement en 1965 et 1969, incarnent un renouveau dans la typologie du personnage féminin enfant dans la bande dessinée.

En effet, le nouveau modèle d'héroïne intrépide, aventureuse et indépendante qu'elles incarnent est très éloigné de l'ancien modèle-type correspondant à cette tranche d'âge. Un ancien modèle qui avait été notamment endossé par les personnages de Zette dans *Jo, Zette et Jocko* ou encore de Grenadine dans *La Ribambelle*. L'analyse de ces deux jeunes filles effectuée dans le chapitre précédent avait permis de dégager leurs caractéristiques principales et communes comme l'absence de prise d'initiative, le manque de caractère et une soumission aux décisions des garçons qu'elles se contentent de suivre sans broncher.

Concernant ce modèle de la jeune fille dans la bande dessinée, il peut être autorisé un détour pour évoquer le personnage féminin de la série *Les 4 As* de François Craenhals et

²⁸⁵ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Prudence Petitpas mène l'enquête, 1*, Le Lombard, 1960, *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p.13.

²⁸⁶ Maurice Maréchal, *Prudence Petitpas. Zéro brillant, 2*, Le Lombard, 1965, *Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Le Lombard, 1995 ; p. 71 et 72.

Georges Chaulet, à ne pas confondre avec la série homonyme de Michel Greg, adaptée en bandes dessinées à partir de romans pour la jeunesse et publiée dans la revue *Le Patriote illustré* dès 1965. Dina, seul personnage féminin au milieu de trois garçons, est un véritable petit bijou de stéréotypes. À elle seule, elle parvint à cumuler la vanité, la superficialité et le culte de l'apparence (celle-ci aimant s'admirer dans un miroir, désireuse d'être l'objet de toutes les attentions), la futilité, la couardise (quand, au moindre danger, elle saute dans les bras de Doc, l'air affolé), la crédulité, le caprice, la cupidité, l'indiscrétion, l'inconséquence, la sottise (Loustic ne se prive d'ailleurs pas de mettre régulièrement en doute son intelligence ou de l'affubler de surnoms peu valorisants : « *triple nouille mal cuite* », « *quadruple nouille* », « *passoire brevetée* », « *cervelle d'oiseau-mouche* »), l'incapacité de comprendre toute chose technique, une dépendance des autres garçons en particulier de Loustic, l'incapacité maîtriser ses émotions ou à prendre des initiatives. Beau tableau !

S'impose ainsi un nouveau modèle de la jeune fille, bien à l'opposé de celui qui existait jusqu'alors. Il ne s'agit plus de jeunes filles bien sages, raisonnables, respectant les convenances établies et laissant les jeux d'aventures aux garçons. Désormais, elles ne se cantonnent plus ni aux coulisses, ni au second plan mais occupent bel et bien le devant de la scène. Ces jeunes filles intrépides s'affirment et n'attendant pas d'avoir l'assentiment des personnages masculins. Elles aussi sont tout à fait capables de vivre des aventures aussi extraordinaires que périlleuses, d'affronter de grands dangers et d'œuvrer pour le bien et la justice !

a) Sophie, une héroïne pionnière

Quand Sophie vole la vedette à Starter

À l'origine de la série *Sophie*, la rubrique automobile du *Journal de Spirou* intitulée *Starter* qui fut initiée dès 1952 par Jacques Wauters. Posé de la sorte, le lien ne semble pas aller de soi ! Et pourtant, c'est avec cette rubrique qu'André Franquin, chargé de l'illustrer, a créé en 1956 le personnage de Starter, jeune mécanicien. Franquin fut rapidement secondé dès 1957 par un tout jeune auteur, Jidéhem, qui s'impose très vite dans l'hebdomadaire, grâce à ses talents de dessinateurs. Il devient responsable de la chronique dont il s'occupera jusqu'en 1978, intégrant aussi un nouveau personnage, Pipette le spécialiste des deux-roues. Bien qu'au départ la rubrique était strictement rédactionnelle, Jidéhem va se lancer dans la

réalisation des aventures en bande dessinée du petit mécanicien et de son inséparable acolyte Pipette avec *Starter contre les casseurs*, publiée en 1961 à partir du numéro 1208 dans le journal de *Spirou*. Il réalise ensuite l'aventure *La maison d'en face* qui est publiée dans le même journal en 1963, du numéro 1297 au numéro 1318 ; cette aventure des deux mécaniciens fut d'ailleurs intégrée ultérieurement au tome 6 des aventures de Sophie, *La Maison d'en face* paru en 1972. C'est avec *L'œuf de Karamazout*, publié en 1964 dès le numéro 1345, que le personnage malicieux de Sophie apparaît, tout d'abord en personnage secondaire, puisqu'il s'agissait à l'origine d'une aventure de Starter ; même si l'œuvre sera par la suite intégrée dans la série *Sophie* en tant que première aventure.

À partir de 1965, sont publiés dans *Spirou* de courts récits issus de l'album *Les Bonheurs de Sophie*, qui paraîtra en 1969, et où elle tient le premier rôle. Jidéhem va alors arrêter sa collaboration avec Franquin pour pleinement se consacrer aux aventures de sa nouvelle héroïne aux côtés du scénariste Vicq, scénariste qui avait déjà travaillé sur certaines histoires de *La Ribambelle*. Plébiscitée par les lecteurs et lectrices de *Spirou*, Sophie s'affirme rapidement et progressivement dans le monde du 9^{ème} art, passant de personnage secondaire à personnage principal, une ascension d'autant plus symbolique car inédite jusqu'alors pour un personnage féminin dans le très masculin univers du *Journal de Spirou* et de la bande dessinée franco-belge. Sophie est, en quelque sorte, une pionnière sur les terres du neuvième art franco-wallon et sera bientôt rejointe par Isabelle, Natacha ou encore Yoko Tsuno.

Sophie, une fille pleine d'audace et de détermination

Sophie est une jeune fille d'environ une dizaine d'année qui vit avec son père, le brillant ingénieur en électronique Monsieur Karamazout, qui ne cesse de mettre au point des inventions géniales, et leur jeune et loyal majordome répondant au nom de Joseph. Bien que Sophie garde la même coiffure au fil des albums, des petits nœuds rouges pour attacher ses cheveux bruns en couette, elle change de tenues et varie les styles ; un fait assez rare dans la bande dessinée où les héros gardent souvent une seule et unique tenue.

Son caractère enjoué et espiègle lui permet de garder une attitude positive et un certain sang-froid, une attitude que l'on retrouve chez cette gamine tout au long de ses aventures, même dans les situations les plus périlleuses ou critiques.

Dès la première aventure où elle apparaît, soit *L'Œuf de Karamazout*, la gamine donne le ton, pas question d'être une de ces filles discrètes, voire effacées et, par-dessus tout, peureuses !

Sophie, si elle est encore jeune, n'a pas froid aux yeux et a un caractère bien trempé. Sans peur, elle est toujours prête à lutter contre les dangereux bandits et défendre ceux qui lui sont chers ou encore à vaillamment protéger les géniales inventions de son père, objets de convoitise de beaucoup de malfaiteurs. À ce fort tempérament, s'ajoutent aussi sa débrouillardise et son ingéniosité, aptes à la tirer des situations les plus difficiles ou de lui donner les moyens de trouver des solutions à tous les problèmes.

Dans *L'Œuf de Karamazout*, l'invention de son père, « l'Œuf », véhicule révolutionnaire qui fonctionne avec de l'air, a été volé et son ami Starter enlevé. Alors que son père, désespéré, ne sait que faire, Sophie trouve la solution grâce à ses lectures assidues de la rubrique automobile dans *Spirou*, à savoir utiliser Zoé, la voiture intelligente de Pipette et Starter, dont le cerveau électronique est capable de suivre des pistes et donc de retrouver les malfaiteurs. En passant, Sophie démontre aussi qu'une fille peut tout à fait porter un intérêt non négligeable à des articles portant sur l'automobile, un domaine pourtant considéré comme l'apanage des hommes.

Sûre d'elle et avec du caractère, elle n'est pas du genre à se laisser impressionner par des adultes, quand bien même ils seraient garants de l'autorité. Dans *La bulle de silence*, Sophie, convaincue de l'implication de son voisin Ptikochonoff dans la disparition de la bulle, soutient vivement sa position face à un commissaire assez frileux, n'osant pas suspecter un « *éminent citoyen* ». Déterminée, elle mènera l'enquête accompagnée de Starter et Pipette qui ont décidé de la suivre et parviendra à retrouver son père, retenu prisonnier sur le yacht de son suspect numéro 1. Par ailleurs, dans cette histoire, elle fait à nouveau preuve de débrouillardise et de ruse en réussissant à obtenir l'aide de militaires, celle-ci sachant flatter le commandant : « *vous allez sauver mon Papa, hein M'sieur ? Oh ! Dites oui ! Vous seriez tellement chou !!* »²⁸⁷. Enfin, elle continue de montrer qu'elle est une fille vive, pleine de ressources et d'astuces, en parvenant à trouver une parade contre la torpille acoustique lancée par Ptikochonoff en direction de leur porte-avion alors que la situation était des plus critiques et paraissait sans issue.

Une gamine rusée comme le renard des fables de La Fontaine

Plus particulièrement, dans la cinquième aventure, *Sophie et le Rayon Kâ* paru en 1970 dans *Spirou*, la jeune fille intrépide montre qu'elle sait manipuler intelligemment des

²⁸⁷ Jidéhem et Vicq, *Sophie. La bulle de silence*, 2, Dupuis, 1968 ; p. 36, case 6.

malfaiteurs, sans avoir à faire preuve de violence. Prise en otage avec son ami P'tit Bernard par deux truands pas très malins, Flinch et Butch, Sophie comprend quelle stratégie adopter pour se sortir de là. Les deux compères ayant été abandonnés par leur chef, Ptikochonoff, Sophie n'a aucun mal à les manipuler en les déstabilisant par l'évocation des sanctions pénales réservées aux kidnappeurs eu égard à la loi fédérale en vigueur²⁸⁸. Elle leur certifie aussi que s'ils l'aident à récupérer l'invention de son père, le rayon *Kâ*, volé par Ptikochonoff, aucune plainte ne sera déposée contre eux. Par son esprit de persuasion et sa ruse, elle réussit son coup et s'impose sans mal comme nouvelle cheffe : « *à parti de maintenant, c'est moi, Sophie qui prend la direction des opérations, Monsieur Butch !* »²⁸⁹.

Plus tard dans l'histoire, la jeune fille saura à nouveau faire preuve de vivacité et d'astuces, elle profite de retrouvailles fortuites chez le joaillier Goldsilver entre Blutch et Joplin l'homme de main de Ptikochonoff pour retourner la situation en leur faveur en faisant basculer Joplin de leur côté. Ainsi alors qu'elle est présentée par Blutch, comme une amie à Joplin, ce dernier renchérit, « *les chouettes copains de nos chouettes copains sont nos chouettes copains* », Sophie se saisit de l'occasion en disant d'un air complice : « *Mais on dit aussi que les ennemis de nos chouettes copains sont nos ennemis* », une situation de troubles parfaite pour mettre Ptikochonoff hors-jeu.

Sophie, une jeune justicière

Très protectrice des gens qu'elle aime et des inventions de son père, Sophie n'a pas peur d'affronter le danger pour les défendre. Dans la deuxième aventure, *La bulle de silence* parue dans *Spirou* en 1969, Sophie n'hésite pas à commencer à se battre contre Bob²⁹⁰, un homme de main envoyé par leur voisin véreux Ptikochonoff, qui avait tenté de voler l'invention de son père, un appareil à faire le silence. Alors que le truand parvient à s'échapper en la kidnappant, Sophie n'est pas le moins du monde apeurée et montre sa capacité à garder son sang-froid et à se servir de ses méninges en faisant peur à son ravisseur. Elle prend plaisir à lui énumérer d'un ton moqueur toutes les infractions qu'il a commises : « *vol... voies de fait... port d'arme prohibée... kidnapping... excès de vitesse ! Eh ben, l'addition risque d'être salée, mon pauvre ami ! Hihihhi !* »²⁹¹.

²⁸⁸ Jidéhem et Vicq, *Sophie. Le Rayon Kâ*, 5, Dupuis, 1971 ; p. 25, cases 4 et 5.

²⁸⁹ *Ibid* ; p. 30, case 9.

²⁹⁰ Jidéhem et Vicq, *Sophie. La bulle de silence*, 2, Dupuis, 1968 ; p. 20, cases 1 et 2.

²⁹¹ *Ibid* ; p. 20, case 9.



Sophie. De gauche à droite :

- Jidéhem et Vicq, *Sophie. Le Rayon Kâ*, 5, Dupuis, 1971 ; p. 14.
- Jidéhem et Vicq, *Sophie. Le Puits magique*, 1965 dans *La bulle de silence*, 2, Dupuis, 1968 ; p. 51.

Sophie est aussi quelqu'un de généreux et de très attentive aux besoins des autres, un trait de caractère qui est, sans doute, le seul qu'elle ait en commun avec ses homologues féminins plus traditionnels dans la bande dessinée.

Ainsi dans la courte histoire *Le puits magique*²⁹², datant de 1965, Sophie vient en aide à son ami P'tit Bernard, triste, car le soi-disant puits magique dans lequel il a jeté les sous que Sophie lui a donnés n'a pas exaucé ses vœux. L'héroïne, embêtée pour son ami, va s'activer pour lui redonner le sourire. Après avoir envoyé un sacré crochet du droit au Grand Adolphe qui s'était amusé de la crédulité de P'tit Bernard, Sophie, avec l'aide de son ami Pipette caché au fond du puits, va offrir une belle surprise au garçonnet en faisant jaillir des cadeaux comme par magie.

Par ailleurs, Sophie est régulièrement présente auprès du P'tit Bernard, dans diverses histoires, pour le réconforter ou le rassurer, ce dernier étant assez peureux et pleurnichard et ayant besoin d'attention.

²⁹² Jidéhem et Vicq, *Sophie. Le puits magique*, 1965 dans *La bulle de silence*, 2, Dupuis, 1968 ; 51 p.

b) Isabelle, héroïne dans un univers mêlant rêve et réalité

Tiercé gagnant pour la réalisation d'*Isabelle*

La jeune Isabelle, de la série éponyme, a fait son entrée dans le journal *Spirou* n°1654 en 1969 avec une petite histoire complète, *Isabelle et les gens d'ailleurs*.

Une série qui a eu l'honneur d'être réalisée par trois auteurs et pas des moindres : le brillant duo de scénaristes composé d'Yvan Macherot, père de *Clifton*, *Chlorophylle*, *Chaminou* et *Sibyline* et de Yann Delporte, ex-rédacteur en chef de l'hebdomadaire, qui avait déjà participé à l'écriture de certains scénarios de plusieurs séries, notamment *Benoît Brisefer*, *La Ribambelle* ou encore *Les Schtroumpfs*.

Sans oublier, bien sûr, le dessinateur Willy Maltaite, dit Will, qui avait repris la série *Tif et Tondu* et fut formé par l'un des maîtres de la bande dessinée franco-belge Joseph Gillain dit Jijé. Néanmoins, suite à des problèmes de santé, Macherot doit suspendre son travail, c'est André Franquin, auteur entre autres de *Gaston Lagaffe*, *Spirou et Fantasio*, *Modeste et Pompon*, qui va alors reprendre le flambeau dès 1974. Sa première réalisation dans le collectif travaillant sur la série Isabelle sera *Les Maléfices de l'Oncle Hermès*, publié dans *Spirou*, dès le n°1929.

Une fillette dans un univers de magie

La série *Isabelle* s'inscrit dans le genre de la fantaisie, mêlant réalité et univers onirique empreint de magie. Il met en scène une jeune fille rouquine au regard malin d'environ une dizaine d'années, vêtue d'une indémodable marinière bleue et d'un jean, vivant dans une petite ville de bord de mer avec sa Tante Ursula.

L'un des principaux traits de caractère mis en avant chez Isabelle est son altruisme, c'est toujours de manière spontanée que la jeune fille propose son aide et ce, d'une manière désintéressée. Ainsi dans la première aventure, *Le tableau enchanté* parue dans *Spirou* en 1970, Isabelle vient spontanément en aide à Evariste Floconnet, un petit fantôme à haut-de-forme venu du XIXème siècle, condamné à errer dans une œuvre picturale représentant sa demeure et dont la jeune fille vient tout juste de faire l'acquisition²⁹³. Patiente et pleine de bons conseils, Isabelle va alors tout mettre en œuvre pour aider son nouvel ami qui doit

²⁹³ Evariste Floconnet a la capacité de passer de la deuxième à la troisième dimension ; il peut donc entrer et sortir de son tableau comme bon lui semble.

accomplir une bonne action pour pouvoir accéder au paradis et goûter au repos éternel. Ce côté altruiste est de nouveau mis en valeur dans les histoires suivantes comme *Les gens d'ailleurs* et *Gudule et le battant perdu*.



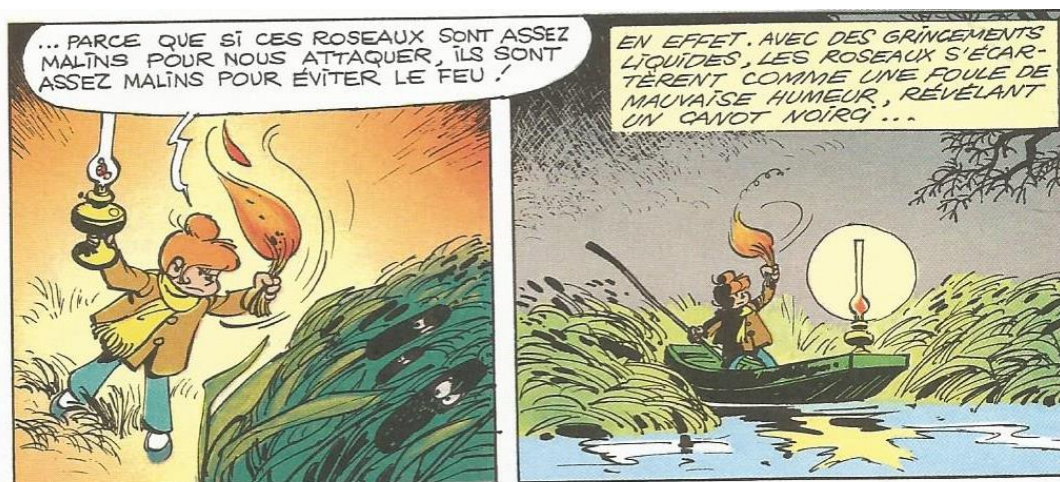
Isabelle et son ami Evariste Floconnet.

DELPORTE Yvan, MACHEROT Raymond, WILL, *Isabelle. Le tableau enchanté, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 44 p.

Dans *Isabelle et le capitaine*, deuxième grande aventure parue en 1971 dans *Spirou*, si le côté généreux et gai de la jeune fille est toujours bien présent, apparaissent de nouveaux traits de personnalité. Intelligente et perspicace, Isabelle va mener toute une enquête pour retrouver son ami le capitaine Fairytale, un vieux loup de mer aux hoquets magiques qui exaucent tous les vœux, un pouvoir qui ne laisse pas insensibles les plus cupides comme les deux compères Oscar et Raoul qui enlèvent le capitaine pour que celui-ci les enrichisse. Par son esprit de déduction, elle parviendra ainsi à retrouver le capitaine et le sauver des deux malfaiteurs avides de fortune.

Avec *Les Maléfices de l'Oncle Hermès*, paru dans *Spirou* en 1975, le côté intrépide et courageux d'Isabelle est davantage mis en avant, renforçant ainsi son statut d'héroïne aventureuse. Son oncle Hermès, ou plutôt son arrière-grand-oncle de la septième génération et qui s'avère être un faune, est victime d'un sortilège de la sorcière Kalendula, ce qui l'oblige à rester impérativement dans des flammes s'il ne veut pas mourir. Isabelle entreprend courageusement le périlleux voyage jusqu'à la maison de la sorcière Kalendula, descendante de Kalendula, afin de rompre le sortilège avec la liqueur merveilleuse. Son oncle en sécurité dans une petite lampe pétrole, elle se lance dans un parcours parsemé d'obstacles (créature dans le marais, roseaux maléfiques agressifs, passerelle en bois vivante, ponton s'effondrant

au fur et à mesure qu'elle avance) qu'elle réussit à tous franchir grâce à son agilité, son habilité et sa rapidité. Arrivée dans la maison de la sorcière, Isabelle parviendra à rompre le sortilège par la ruse et libérera ainsi son oncle Hermès.



Isabelle.

DELPORTE Yvan, MACHEROT Raymond, WILL, *Isabelle. Le Maléfice de l'Oncle Hermès*, 3, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1978 ; 46 p.

Son courage et son caractère intrépide sont de nouveau présents dans *L'île dont on ne revient pas*, aventure publiée en 1975 dans *Spirou*. Face à un oiseau bicéphale (répondant donc aux doux noms de Quantustremor et Futurus) gardien de l'île et réduisant à néant toute tentative d'évasion, Isabelle, loin d'être pétrifiée de peur, se montre facétieuse et astucieuse en donnant au volatile fantastique des caramels mous afin de coller ses becs et de l'occuper un moment. Ayant trouvé refuge avec sa famille dans l'épave d'un trois-mâts, l'idée d'un plan de sortie, loin de l'effrayer, l'excite, cette dernière étant toujours partante pour de nouvelles aventures extraordinaires.

Isabelle, première écolo dans la bande dessinée

Enfin, Isabelle est aussi une jeune fille soucieuse de l'environnement. Ainsi dans, *Isabelle et la petite fée au pair*, publié en 1974 dans *Spirou*, notre jeune héroïne avec Ambrosie, fille au pair au look hippie venue du pays des fées, partent ensemble en balai volant à Paris pour se rendre au siège de la société Indeplexe, responsable d'un futur plan de déboisement du « *Bois enchanté* » en vue la construction d'une usine. Par la ruse et la magie, les deux amies parviennent à pénétrer dans le bureau du directeur qu'elles tentent de convaincre d'abandonner le projet de destruction du bois en ce qu'il aurait des conséquences

désastreuses pour l'environnement. Afin de satisfaire les intérêts de tous, Ambroisie téléporte le directeur dans la région de la Colline aux dragons où celui-ci trouve d'importants gisements du minerai qu'il convoite tant, la stibine.

Broussaille, jeune homme aux allures de grand dadais roux, créé par Frank Pé dans la série éponyme, prendra dès 1978 le relais dans *Spirou* pour défendre son amour de la nature et faire la critique d'une société avide de toujours plus de progrès.

Une série à laquelle les éditeurs ne croyaient pas ?

Les différentes histoires étudiées nous ont présenté une jeune fille dotée de caractéristiques jusque-là propres à des héros masculins comme le courage, la soif d'aventures et le caractère intrépide. Isabelle se distingue aussi par son ouverture d'esprit, à aucun moment, elle n'éprouve de méfiance à l'égard de personnes venant de contrées magiques et ne semble guère étonnée qu'un de ses aïeux soit un faune.

En dépit de ce portrait mélioratif, la série *Isabelle* ne connut qu'un succès commercial mitigé. Nonobstant, pour André Franquin, « *Isabelle est la plus belle réussite Will* ». Il se désole qu'il ait été découragé par le manque de popularité de la jeune héroïne. Il explique à Numa Sadoul : « *Je crois pourtant que le public ne demande qu'à s'intéresser à Isabelle. Seulement, je pense aussi que les albums pâtissent des tirages trop faibles pour être bien exposés et que le travail de promotion de la série ne se fait pas. Tu sais, il n'y pas de secret : une série marche à partir du moment où l'éditeur y croit assez pour l'imposer aux lecteurs* »²⁹⁴.

2.2 – Cow-girl et justicières spatiales, les nouveaux visages des femmes dans la bande dessinée

Après les jeunes filles intrépides et une grand-mère enquêtrice avisée, c'est aux femmes d'entrer dans la course et de prendre le relais.

L'analyse de ces femmes héroïnes se fera en deux parties. Direction le *Far West* américain de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, pour la première d'entre elles, non pour aller chercher de l'or sur les terres californiennes mais pour séjourner un petit moment dans

²⁹⁴ Numa Sadoul, *Et Franquin créa Lagaffe*, Dargaud, 1986 ; p. 54 et 55.

les contrées du Wyoming, dans un ranch tenu par une jeune femme au caractère bien déterminé, Comanche (A). Puis, changement de décors et d'époque, pour la deuxième sous-partie, dont Laureline (B ; a) et Yoko Tsuno (B ; b), héroïnes indépendantes et émancipées, voyageant de planète en planète, seront les guides.

A – Tentative avortée dans le Far West

Une volonté de rénover le *western* dans la bande dessinée

Comanche est une jeune cowgirl, héroïne de la série éponyme, née du coup de crayon d'Hermann et de l'imagination débordante de Greg.

Dans le monde de la bande dessinée, Greg était devenu dans les années 60, un véritable Stakhanov. Il écrivit de nombreux scénarios, notamment pour les séries *Achille Talon* (pour laquelle il réalisa aussi les dessins), *Chlorophylle*, *Spirou et Fantasio*, *Olivier Rameau...* Hyperactif, Greg avait ajouté à son palmarès le poste de rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Tintin* qu'il a assuré de 1966 à 1974. Greg était alors mu par une volonté de redynamiser « *l'hebdo des jeunes de 7 à 77 ans* », le nouveau rédacteur en chef trouvait que son journal « *somnolait dans le ronron politiquement correct* »²⁹⁵.

Avec Hermann, il se lance dans une grande aventure dans l'univers du western réaliste. Tous deux souhaitaient bousculer le western classique et épique, rompre avec les traditionnels héros sans peur et sans reproche, pour des personnages plus sombres, ayant des qualités comme des faiblesses ; un western, dans un registre plus dramatique donc, qui s'éloignerait donc des bandes dessinées pionnières comme *Jerry Spring* par Jijé en 1954. La série *Comanche* finit donc par éclore et fut publiée en fin 1969, dans le numéro 50 du journal *Tintin*.

Seront étudiés les quatre premiers albums de la série soit *Red Dust* (1972), *Les guerriers du désespoir* (1973), *Les loups du Wyoming* (1974), *Le ciel est rouge sur Laramie* (1975)²⁹⁶ qui parurent dans *Tintin* entre 1969 et 1974.

²⁹⁵ Greg et Hermann, *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard, 2004 ; p. 4 (préface introductive).

²⁹⁶ Les références des quatre albums cités correspondent au premier recueil des aventures de Comanche allant du tome 1 au tome 5. Greg et Hermann, *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard, 2004, 262 p.

Comanche, une femme d'affaires

Comanche est donc une jeune cowgirl propriétaire d'un ranch, le Triple-Six, dont elle a hérité de son père, dans le Wyoming, près de la ville de Greenstone. Déterminée et au caractère bien trempé, elle tente de le conserver tant bien que mal avec son ami, le vieux bougon Ten Gallons, encore bien adroit avec son six-coups, se protégeant des attaques d'hommes d'affaires cupides qui voient dans les vastes terrains du ranch, une source de richesses non négligeable.

Si Comanche est une jolie femme, pour laquelle Hermann s'est inspiré de l'actrice Nathalie Wood dans le film « *La prisonnière du désert* » de John Ford sorti en 1956, ce ne sont pas ses atouts physiques qui sont mis en avant dans l'histoire mais bel et bien sa personnalité. Une personnalité forte. Comanche sait faire preuve de courage tant pour se lancer dans l'entreprise de son défunt père que pour tenir bon face aux attaques des nombreux convoiteurs du domaine. Fière et persévérante, elle n'abandonne pas face aux difficultés et obstacles qui lui barrent la route, quand bien même ils pourraient s'avérer mortels. Bien qu'elle soit dans un environnement où la virilité est de mise, Comanche ne se laisse pas pour autant impressionner et s'affirme face aux hommes auxquels elle est confrontée et qui lui témoignent souvent un mépris teinté de misogynie. Par exemple, Cheval Debout, le fils du chef cheyenne Trois-Bâtons, prend Comanche de haut et refuse de parlementer avec elle au prétexte qu'elle est une femme ²⁹⁷.

À ces qualités, s'ajoute une dimension plus humaine du personnage car Comanche est aussi quelqu'un qui a des faiblesses. En effet, pourvue d'un grand esprit de justice, elle est horrifiée et décontenancé quand Hans le trappeur descend de sang-froid le benjamin des frères Dobbs, Roddy, qualifiant son acte « *d'affreux* », même si le jeune Roddy désirait les tuer²⁹⁸.

Pour terminer la description de Comanche, elle arbore la tenue des cowboys ce qui lui vaut le qualificatif de « *femme qui s'habille en homme* » et n'est donc pas vêtue d'une manière qui aurait été ridicule et inappropriée pour tenir un ranch.

²⁹⁷ Greg et Hermann, *Comanche. Les guerriers du désespoir*; 2, Le Lombard, 1973 dans *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard ; p. 69 case 6.

²⁹⁸ Greg et Hermann, *Comanche. Les loups du Wyoming*, 3, Le Lombard, 1974 dans *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard, 2004 ; p. 146 case 4.

Une héroïne de second plan

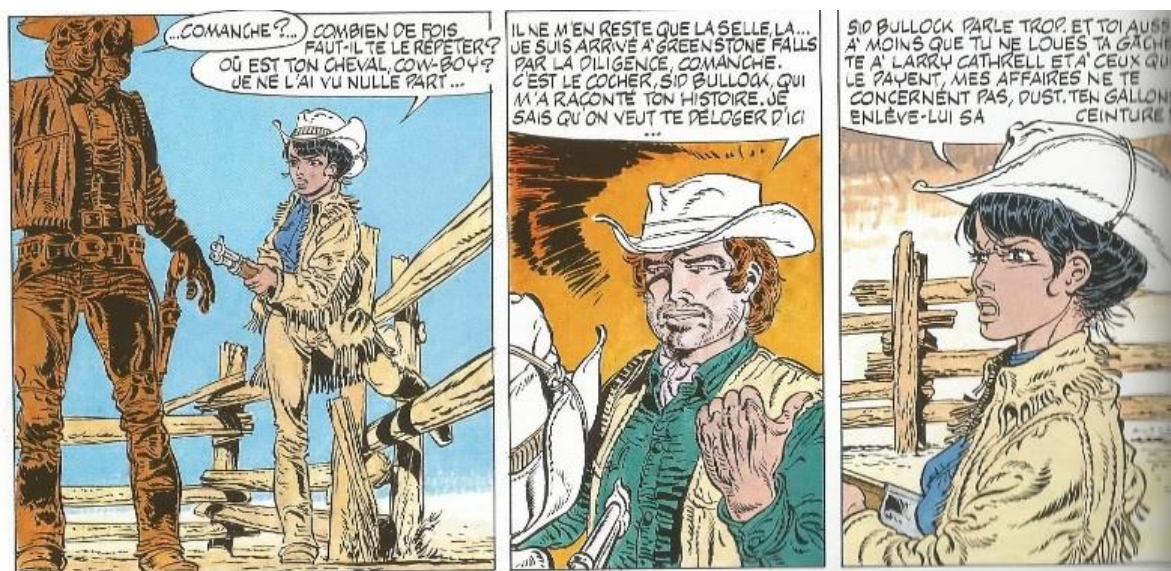
A priori, eu égard aux éléments de départ du scénario, tout porterait à penser à une série où la propriétaire du ranch serait au premier plan, honorant ainsi son statut d'héroïne d'une série portant son nom. Or ce n'est finalement pas le cas. Le véritable héros de la série n'est pas Comanche mais Red Dust, cowboy solitaire d'origine irlandaise, loin de chez lui, tirant peut être aussi vite que son ombre mais sans Jolly Jumper. L'aventureux rouquin, devenu contremaître du ranch après avoir gagné la confiance de Comanche d'abord méfiante à son égard, va l'aider à véritablement relancer l'activité de son domaine, jusque-là au point mort, en lui donnant de judicieux conseils et en l'aidant à l'approvisionner. Red Dust réussit aussi à la convaincre d'engager en tant que vachers : le jeune et imprévisible Clem dit « *Cheveux fous* » et Toby dit « *Face sombre* », un jeune noir confronté aux problèmes de racisme. Red Dust profite de son habileté aux armes pour faire régner l'ordre et la justice et éloigner du ranch les ennemis de toute espèce qu'ils soient hommes d'affaires véreux comme Larry Carthell dans le premier tome intitulé *Red Dust* (1972) ou des desperados comme les frères Dobbs dans *Les loups du Wyoming* (1974), le tome 3. Red Dust assure la double casquette de rancher et de protecteur du ranch. Il n'hésite pas à risquer sa vie pour sauver l'affaire de Comanche ou la propriétaire elle-même.

Comanche se retrouve donc au second plan de l'histoire et non au cœur de l'action. Un choix assez décevant de la part des auteurs car, au regard des qualités, elle aurait pu incarner une héroïne originale qui aurait pu correspondre au désir de renouveau de la bande dessinée paraissant dans *Tintin* de Greg. Outre les quelques autres rares personnages féminins comme Isadora Davenport dans *Le ciel rouge de Laramie* (1975) et les femmes squaw dans *Les guerriers du désespoir* (1973) ayant d'ailleurs des rôles aussi épisodiques qu'accessoires, Comanche évolue dans un univers très masculin, un univers presque unisexe où les autres personnages féminins sont rares.

Ce choix est d'autant plus étonnant que les deux auteurs désiraient une bande dessinée western originale, loin des séries western traditionnelles. Dans l'entretien qu'il accorda à l'écrivain Benoît Mouchart pour son ouvrage *Michel Greg, dialogue sans bulle* publié en 1999 aux éditions Dargaud, Greg déclare : « *pour moi un héros est un homme qui a peur, qui a les sentiments de n'importe qui et qui sait surmonter ses sentiments pour arriver à ce qu'il doit faire [...]. Moi je veux des mecs qui en prennent plein la tronche. Je veux en outre que*

les femmes participent à l'action »²⁹⁹. Si Comanche participe dans une certaine mesure à l'action, si elle contribue à la protection de son ranch contre ses ennemis et à sa pérennisation, comparée à Red Dust, son rôle apparaît comme secondaire. Faut-il en déduire que c'était à cette place que Greg la jugeait parfaitement légitime ? Est-ce pour lui le schéma à suivre ? Une histoire où le personnage féminin a plus d'appétence et de présence mais en gardant au chaud la place de véritable héros à un personnage masculin ? C'est en tout cas ce qui semble ressortir de ses dires et qui se lit au travers de ses histoires.

Il est donc quelque peu regrettable que le potentiel de cette héroïne n'ait pas été exploité jusqu'au bout et que la tentative de faire un western avec une fille en personnage principal et actif ait été au bout du compte une initiative avortée.



Comanche.

Greg et Hermann, *Comanche Red Dust, 1*, Le Lombard, 1972 dans *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard, 2004 ; p. 26.

²⁹⁹ Greg et Hermann, *Comanche, l'intégrale 1*, Le Lombard, 2004 ; p. 6 (préface introductive).

B – L'émancipation est dans l'espace

Longtemps absent de la bande dessinée car la Commission lui témoignait injustement une forte aversion, le genre de la science-fiction profita du nouveau courant libérateur, qui prenait progressivement corps dans la bande dessinée, pour s'implanter. Dans la littérature, ce genre a pu prendre des formes diverses notamment le récit d'anticipation comme *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley paru en 1932 et *1984* de Georges Orwell paru en 1948.

Ainsi le fait d'inscrire deux héroïnes dans un univers de science-fiction n'était-il pas aussi un moyen pour les auteurs de disposer d'une marge de manœuvre d'autant plus grande ? Laureline (a) évoluant dans un univers inventé et futuriste, Yoko Tsuno (b) ayant un pied dans le monde et l'autre dans un environnement imaginaire, on peut supposer que les auteurs, disposant de plus de liberté, pouvaient plus facilement se permettre de construire des personnages sortant de leurs rôles traditionnels, des héroïnes affranchies des modèles féminins jugés convenables qui prévalaient jusque-là.

a) Laureline, féministe de l'espace

La science-fiction et les problématiques politiques, sociales et environnementales

La série *Valérian* a commencé à être publiée dans le journal *Pilote* dès le 9 novembre 1967, dans le numéro 420.

Pierre Christin, docteur en littérature et fondateur de l'IUT de journalisme de Bordeaux en 1966 avec Robert Escarpit, en est le scénariste, il a aussi travaillé avec d'autres grands noms de la bande dessinée comme Enki Bilal pour *Les Phalanges de l'Ordre noir* en 1979 ou encore Annie Goetzinger avec *La Demoiselle de la Légion d'honneur* en 1980. Jean-Claude Mézières, dessinateur de la série, fut aussi enseignant en bande dessinée à l'Université de Vincennes-Paris 8 dans les années 70 où il eut comme étudiants André Juillard, Serge Le Tendre et Régis Loisel.

L'histoire, se déroulant dans le futur, met en scène deux agents du service spatio-temporel de *Galaxicity*, Valérian et Laureline, chargés de voyager dans l'histoire et l'univers afin de veiller à la sécurité et à l'ordre sur l'empire terrien.

Cette série s'inscrit donc dans le genre de la science-fiction, particulièrement appréciée par les deux auteurs ; Pierre Christin avait d'ailleurs confié à Patrick Gaumer³⁰⁰ que « *la science-fiction [lui] est apparue très vite comme un vecteur formidable pour évoquer les grands changements qui affectaient le monde contemporain et décrire notre passage à la modernité* »³⁰¹.

L'univers futuriste dans lequel s'ancre la série permet aux auteurs d'aborder des problématiques actuelles dans des domaines variés, comme celles concernant l'environnement ou encore la politique dans les relations internationales avec notamment la course à l'armement et la volonté de créer et posséder des armes dotées d'une force de destruction toujours plus importante. D'autres thématiques politiques trouvent aussi place dans les planches de la série, entre l'avidité du genre humain et son éternelle soif de progrès, de toujours plus, mais aussi les mouvements de revendications qui leur sont contemporains. C'est le cas du droit des peuples à l'autodétermination, c'est aussi le cas des droits des femmes. « *Dans chaque Valérian, nous incorporons des éléments sociaux. Nous faisons une bande dessinée en accord avec nos idées. Laureline reste comme l'une des premières héroïnes féministes de la bande dessinée...* »³⁰² expliquait alors Jean-Claude Mézières à Patrick Gaumer lors de leur entretien.

Si l'agent spatio-temporel Valérian, se présente tout d'abord comme le principal héros de la série, Laureline, son assistante, n'en est aucunement un simple personnage secondaire chargée d'être son faire-valoir. Progressivement et sûrement, elle s'impose dans l'histoire comme une héroïne d'une importance égale à celle de Valérian.

Une assistante qui décida de passer au grade supérieur

Dès la première histoire, *La cité des eaux mouvantes* parue dans *Pilote* dès 1967, elle montre toute la singularité et toute l'importance de son personnage en s'imposant en tant qu'héroïne à part entière. Dans cette première aventure, Valérian part à la recherche du fugitif Xombul qui, après s'être échappé de prison, s'est emparé d'un astronef spatio-temporel. Cette aventure a pour cadre New York en 1986, c'est dans une ville particulièrement hostile,

³⁰⁰ Patrick Gaumer est un journaliste et un écrivain spécialisé dans la bande dessinée. Il a écrit de nombreux ouvrages sur la bande dessinée comme : *Le Guide Totem : La BD* aux éditions Larousse en 2002 ; *Histoire de la BD* aux éditions Biotop en 2008 ; *Cauvin, la monographie* aux éditions Dupuis en 2013.

³⁰¹ Patrick Gaumer, *Les années Pilote. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 138.

³⁰² *Ibid* ; p. 146.

sinistrée et laissée à l'abandon que Valérian doit enquêter. En effet, dans la série, 1986 est une année marquante car ce fut durant cette période que le monde bascula dans le chaos suite à l'explosion d'un dépôt de bombes hydrogènes dans l'Arctique, ce qui bouleversa complètement le climat terrien. Désertée par la population et les autorités, la ville est dans une situation d'anomie où des gangs de pillards ont pris possession des lieux. Valérian est alors fait prisonnier par Sun Rae, un chef d'un gang. Retenu sur le *Plaza Hôtel*, un paquebot, il est finalement sorti de cette fâcheuse situation par Laureline qui, s'inquiétant de ne plus recevoir de ses nouvelles, a pris d'elle-même l'initiative de le rejoindre dans sa mission sans attendre de recevoir quelconque ordre de ses supérieurs. Par la suite, elle s'implique d'elle-même dans la mission de Valérian, son aide est précieuse car menant elle aussi l'enquête, elle parvient à recueillir des renseignements importants.

Au fil des histoires, les caractères des héros sont de plus en plus marqués et Laureline confirme que son rôle dans les aventures ne peut s'apparenter à celui d'une simple suiveuse ou figurante. Elle a un rôle à part entière dans les histoires ce qui fait d'elle et Valérian, un véritable duo de héros. Ce sont des héros différents, chacun contribuant à la réussite d'une mission par l'apport de leurs propres compétences ; aucun des deux n'a donc vocation à être supérieur à l'autre. Olivier Maltret, journaliste à la revue *DBD*, en parle comme quelque chose de « *novateur* » car « *c'était la première fois en France qu'une héroïne prenait ainsi les devants sur son partenaire masculin, en étant à la fois active et très féminine...* », ce que confirme Mézières, vantant le caractère intrépide de l'héroïne et confiant qu'il lui arrivait même « *de trouver Valérian un peu mou ! Mais finalement, c'est une autre force* »³⁰³.

Un engagement profond pour des convictions humanistes³⁰⁴

Chacun des personnages évolue au long de leurs aventures, leur personnalité étant de plus en plus travaillée et approfondie. Laureline est quelqu'un d'engagé dans ses convictions, elle est prête à défendre jusqu'au bout la cause qu'elle considère comme juste, sans avoir peur de s'opposer aux autorités supérieures. Ainsi dans *Bienvenue sur Alfolol*, la quatrième aventure parue en 1972, Laureline prend fait et cause pour une famille *Alfololienne* qui désire rentrer dans leur planète après en être partie il y a près de quatre mille ans pour un long voyage coutumier. Elle fait alors valoir ses droits en tant que propriétaire des terres, eu égard

³⁰³ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 12, septembre 2001, cahier n°2, dossier Mézières ; p. 18.

³⁰⁴ Eu égard au contexte de la bande dessinée, on pourrait même se permettre de dire « *extra-terristes* ».

aux dispositions du Code galactique, face aux autorités terriennes qui occupent depuis deux siècles Alfolol, rebaptisée *Technogrog*. Loin d'être soumise, elle n'hésite pas à exprimer à Valérien sa déception de le voir obéir aux autorités terriennes de la planète *Technogrog* sans broncher, de ne pas oser faire face au Gouverneur terrien pour défendre le droit de ces populations autochtones. Fidèle à ses engagements, elle se battra tout le long de l'histoire aux côtés du peuple *alfololien* pour que ce dernier recouvre ses terres et vive dans des conditions décentes, elle sera même qualifiée « *d'esprit subversif* » par le Gouverneur pour sa prise de position.



Laureline. De gauche à droite :

- Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérien, agent spatio-temporel. Bienvenue sur Alfolol*, 4, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérien, agent spatio-temporel. L'Ambassadeur des Ombres*, 6, Paris, Dargaud, 1975 ; 46 p.

Cette force de caractère habitant Laureline se retrouve aussi dans le tome 6, *L'ambassadeur des ombres*, paru en 1975. Contrairement à Valérien qui reste à nouveau la réserve et n'ose prendre parti trop ouvertement surtout face à ses supérieurs hiérarchiques, Laureline, fidèle à ses valeurs, n'hésite pas à exprimer son mécontentement face à l'Ambassadeur de *Galaxicity*, la jeune agente se méfiant des visées de ce dernier. Par ailleurs, c'est dans cette aventure que Laureline va véritablement prendre les rênes seule. Valérien et l'Ambassadeur ayant été tous les deux enlevés, Laureline va alors mener l'enquête pour les retrouver et les sauver. Son intelligence, sa ruse, son esprit de déduction et son courage lui permettront de réussir sa mission avec brio.

Une combattante hors pair

Laureline n'est pas seulement une enquêtrice de talent et dotée d'une forte indépendance de caractère, elle se démarque aussi par ses qualités d'excellente combattante et elle en fait la démonstration dans *La cité des eaux mouvantes*. Valérian, retenu prisonnier sur le *Plaza hôtel*, cherche à tout prix le moyen de s'échapper, entrant dans une salle baignée dans l'obscurité, il entraperçoit une silhouette contre laquelle il entame un combat, craignant que cette ombre ne soit un des bras droits de son ravisseur. Mais la confrontation est rude, Valérian, éprouve des difficultés à prendre le dessus. Il se fait finalement mettre à terre par son adversaire qu'il juge « coriace », et qui n'est autre que Laureline, venue le libérer³⁰⁵.

Dans *Le pays sans étoile*, troisième aventure parue en album en 1972, Laureline montre sa capacité à garder son sang-froid, à prendre des initiatives et ses talents de fine arbalétrière, même dans les situations les plus intenses comme une bataille, bien que la cible soit des plus difficiles à viser³⁰⁶. Cette prise d'initiative permet à son camp de remporter la bataille et la fait monter en grade à la cour impériale.

L'album cité ci-dessus, eu égard à la problématique qu'il traite, mérite que l'on s'y attarde le temps de quelques lignes. Dans cette aventure, le duo part enquêter sur la planète de *Zahir*, jugée « folle » eu égard aux innombrables batailles que deux cités rivales ne cessent de se livrer. *Malka*, où est envoyé Valérian, est une cité régie par une société matriarcale. Ce sont des femmes guerrières qui sont dans les instances de pouvoir et assurent une gouvernance favorable aux femmes. Les hommes, en tant qu'être inférieurs, sont relégués aux tâches domestiques ou servent de chair à canon pour la prochaine guerre contre la cité ennemie *Valsennar*. *Valsennar*, où est envoyée Laureline, est l'inverse de la première. La société est sous une organisation patriarcale, c'est un gouvernement d'hommes et pour des hommes qui est assuré. Les femmes, quant à elles, sont cantonnées à des travaux ingrats et les plus belles d'entre elles seront peut-être choisies pour participer à un concours pour devenir l'une des courtisanes du roi. Les deux dirigeants se vouant une aversion sans limite, la seule solution trouvée par Valérian pour mettre fin à l'instabilité est celle de kidnapper les deux chefs, afin de rétablir l'équilibre dans le système solaire d'*Ukbar*.

Il semble qu'à travers cette histoire où société matriarcale et société patriarcale sont confrontées l'une à l'autre, les deux auteurs dressent une critique sociologique acerbe,

³⁰⁵ Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérian, agent spatiotemporel. La cité des eaux mouvantes, 1*, Dargaud, 1970 ; p. 15.

³⁰⁶ Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérian, agent spatiotemporel. Le pays sans étoile, 3*, Dargaud, 1972 ; p 38, cases 4 et 5.

montrant que ni l'une, ni l'autre des modalités d'organisation de la société ne peut aboutir à des résultats positifs dès lors qu'elle est construite sur une discrimination se basant sur le sexe.

Un charme qui ne laisse pas indifférent

Une telle personnalité n'empêche pas la jeune femme d'assurer aussi côté physique. Elle est une jeune belle femme aux longs et soyeux cheveux roux, mince et jouit de formes féminines marquées. Consciente de sa beauté physique, il lui arrive d'en jouer afin de parvenir à ses fins comme dans le tome 2 *L'empire des milles planètes*, 1971, où elle fait du charme au prince, qui n'en est pas indifférent et la regarde avec convoitise, tournant alors le dos à l'autre femme qui le courtise³⁰⁷.

Mais ce physique, si avantageux soit-il, n'est pas ce qui est d'emblée mis en avant chez l'héroïne. Loin d'être une « bimbo » ou une femme-objet, c'est véritablement son caractère et sa personnalité, essence même de chaque être humain, qui transparaissent tout d'abord. Laureline est une femme active, qui sait prendre des initiatives, a sa propre réflexion et ses propres idées qu'elle n'hésite pas exprimer et à défendre. Ce primat des aspects psychologiques et mentaux sur le physique en fait d'elle, à mon sens, une véritable héroïne car ils en font sa particularité et sa complexité.

Une héroïne plébiscitée par les lecteurs

Courageuse, réfléchie, intelligente, indépendante et charmante, Laureline fait aussi l'unanimité auprès des lecteurs et lectrices, enthousiasmés par l'arrivée de cette héroïne qui détonne, comme le raconte Jean-Claude Mézières en se rappelant des courriers publiés dans *Pilote*³⁰⁸. Laureline, incarnant le personnage d'une femme émancipée et autonome, fut aussi plébiscitée par de nombreuses militantes féministes. À cet égard, Mézières raconte à Olivier Maltret que « *Pierre a toujours 'reniflé' l'époque un peu en avance. C'est vrai pour le féminisme, par exemple. Les militantes du début des années 70 n'étaient pas toutes sympathiques mais leur mouvement a été important pour l'évolution des femmes. Laureline a*

³⁰⁷ Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérian, agent spatiotemporel. L'empire des milles planètes*, 2, Dargaud, 1971; p. 26.

³⁰⁸ Frédéric Bosser (dir.), *DBD, DBD*, 12, septembre 2001, cahier n°2, dossier Mézières ; p. 19.

toujours été reconnue par elles... tout en étant très bien acceptée par les mecs, qui étaient un peu moins concernés par le féminisme ! »³⁰⁹.

Ainsi du statut de personnage secondaire à ses tout-débuts, Laureline passa sans aucun mal et très vite à celui de personnage principal. À partir du tome 20, *L'ordre des pierres*, paru en 2007, la série *Valérian, agent spatio-temporel*, est rebaptisée *Valérian et Laureline*, une reconnaissance symbolique de l'importance qui est accordée à la jeune héroïne.

b) Yoko Tsuno, la première ingénieure de la bande dessinée

Une héroïne arrivée peu par hasard

Si Roger Leloup avait dès le début choisi d'œuvrer dans un univers résolument fantastique, Yoko Tsuno³¹⁰ n'était pas programmée pour être le personnage central de cette série éponyme. L'auteur, ex-collègue d'Hergé, Jacques Martin et Peyo, avec qui il a pu se former, avait pour objectif d'élaborer une série de science-fiction avec un duo de héros masculin, Vic et Pol. Le personnage de Yoko n'était prévu donc que pour avoir un rôle secondaire, apporter une petite touche féminine dans cet univers masculin. C'est dans l'attente de la réponse d'un éditeur allemand avec qui Leloup voulait publier sa série et grâce à l'impulsion des éditions Dupuis, partantes pour commencer avec histoires courtes, que Leloup va perfectionner le personnage le moins développé du trio, celui de Yoko. Ce travail d'amélioration de ce personnage féminin fut alors une véritable révélation pour le bédéiste qui confia qu'il aimait « *la dessiner et qu'une véritable personnalité était en train de naître* »³¹¹. La toute première aventure de cette nouvelle héroïne, *Le trio de l'étrange*, parue dans le numéro 1692 de *Spirou* en 1970.

Une femme active dans le domaine scientifique

Yoko se présente donc comme une jeune femme d'origine japonaise, ingénieure en électronique et venue en Europe afin d'effectuer de la recherche. Dans l'attente de trouver un

³⁰⁹ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 12, septembre 2001, cahier n°2, dossier Mézières ; p. 19.

³¹⁰ Si la parenté du prénom, Yoko, revient à Roger Leloup, le nom, Tsuno, revient à Maurice Tillieux qui y voyait un dérivé de Lao-Tseu et du terme japonais « *nô* » désignant un drame lyrique ; *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Dupuis, 2006 ; p. 14 (préface introductive).

³¹¹ Roger Leloup, *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Dupuis, 2006 ; p. 12 (préface introductive).

laboratoire pouvant l'embaucher, elle effectue des petits boulots et c'est à l'occasion de l'un d'eux qu'elle fait la connaissance de Pol et Vic avec qui le courant s'établira très vite.

Si Yoko Tsuno n'est pas le tout premier personnage féminin de bande dessinée à avoir sa propre série, elle est, en tout cas, l'un des rares personnages féminin du neuvième art franco-belge à ne pas avoir écopé des traditionnels clichés attribués aux femmes. Dans le début des années 70, des ingénieurs dans la bande dessinée franco-belge, il y en avait déjà eu comme le père de Jo et Zette, Monsieur Legrand, dans *Jo, Zette et Jocko* d'Hergé. Mais des ingénieures non...

Yoko ainsi que Comanche et Laureline, se démarquent doublement de leurs précédentes homologues. Ce sont premièrement des femmes actives et indépendantes financièrement grâce à leur profession. Elles changent donc des personnages féminins qui n'avaient pas de travail rémunéré, soit en raison de leur âge, soit parce que leur travail était « invisible » comme les femmes au foyer. Deuxièmement, si la Castafiore ou Natacha, respectivement cantatrice et hôtesse de l'air sont des femmes actives, elles le sont dans des professions dites féminines qui ne bénéficient pas du même prestige et de la même valorisation que celles où la part d'hommes reste très forte. Comanche, Laureline et Yoko exercent chacune une profession leur conférant des responsabilités et qui étaient traditionnellement perçues comme réservées aux hommes : la première dirige son propre ranch, la deuxième est une agente spatio-temporel et enfin la troisième est une ingénieure en électronique.

À cet égard, les professions dans le domaine scientifique et plus précisément dans l'ingénierie étaient très peu féminisées dans les années 70. L'École de polytechnique, par la loi n°70-631 du 16 juillet 1970, recevant un statut civil, ouvrit aussi ses portes aux femmes, eu égard aux dispositions de l'article 8 de ladite loi³¹². Sept femmes dont Anne Chopinet qui avait terminé major au concours d'admission, y entrèrent deux ans plus tard. Bien qu'aujourd'hui il y ait beaucoup plus de femmes effectuant leurs études dans le champ scientifique et technique, ces domaines restent très majoritairement occupés par les hommes.

³¹² Article 8 de la loi 70-631 du 15 juillet 1970 relative à l'École de polytechnique : « *les candidats du sexe féminin peuvent se présenter aux concours d'entrée à l'École de polytechnique. En cas de succès, les élèves du sexe féminin ont accès aux mêmes emplois que les élèves du sexe masculin, sous réserve des règles spéciales d'admission à certains emplois. Les élèves françaises de l'École de polytechnique servent en situation d'activité dans les armées pendant trois ans dans le cadre des personnels militaires féminins de réserve, qui sera créé par décret.* ».

Une héroïne courageuse et faisant travailler ses méninges

Si la jeune électronique est jolie, dotée d'un physique mince et athlétique, lui permettant une certaine agilité pour les arts martiaux dont elle a une parfaite maîtrise et faisant d'elle une combattante redoutable, cet aspect du personnage n'est que très peu mis en avant. C'est bel et bien la personnalité de l'héroïne qui attire et capte l'attention du lecteur et de la lectrice. Si certaines héroïnes ne vivaient que par leur physique et usaient de leurs charmes pour parvenir à leurs fins, Yoko, elle, utilise d'autres outils : son intelligence et vivacité d'esprit, sa perspicacité et son esprit toujours alerte, sa parfaite maîtrise de soi, son courage tout en étant fidèle à ses valeurs empreintes de tolérance et d'ouverture d'esprit. C'est par cette individualité que Yoko se constitua, dès ses débuts, un fort capital sympathie au près du lectorat de *Spirou*.

Yoko est dotée d'un tempérament fort, l'héroïne s'impose très vite comme le leader du trio qu'elle forme avec ses deux amis travaillant dans la télé, Pol Pitron, un jeune homme aussi étourdi que blagueur, et Vic Vidéo, plus réservé qui sait tempérer Yoko lorsque celle-ci se montre impulsive. Proportionnellement, sur les cinq premiers albums étudiés, Yoko est celle qui parle le plus comparativement à Vic et Pol, elle prend donc les décisions, décide des plans à suivre et mène son équipe. N'ayant aucune peur d'affronter le danger, redoutable combattante maîtrisant les arts martiaux, elle se met très souvent aux premières loges lorsqu'il y a de l'action, souvent accompagnée de son amie Khâny, une *Vinéenne* indépendante et son intrépide fille Poky, avec qui elle se lie d'amitié dans *Le trio de l'étrange*. Cette situation est assez en contraste avec les séries précédentes, si des héroïnes quittaient progressivement le banc de touche pour aller au-devant de l'action, cela se faisait toujours avec un héros masculin. Or dans cette série, à certains moments, ce sont les hommes qui restent sur le côté et les femmes qui prennent le devant de la scène.

Une anecdote drôle à ce sujet peut être citée. Dans le troisième album, *La forge de Vulcain*, paru en 1973, alors que Yoko, Vic et Khâny partent dans une mission risquée, c'est Pol qui est chargé de la garde tous les très jeunes enfants *vinéens* avec la jeune Poky, une mission qu'il prend d'ailleurs très à cœur et qu'il assure à la perfection, celui-ci prenant plaisir à amuser les enfants et à leur raconter des histoires³¹³. La garde d'enfants n'est plus l'apanage des seules femmes, les hommes semblent tout aussi capables d'en assurer la tâche.

³¹³ Roger Leloup, *Yoko Tsuno. La forge de Vulcain*, 3, Dupuis, 1973 dans *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Dupuis, 2006 ; p. 105, cases 5 et 6 et p. 107, case 6.

Un sang-froid indispensable dans un univers hostile

Sa force de caractère lui permet aussi de faire face aux situations les plus difficiles. Au-devant d'obstacles ou de circonstances désespérées, elle ne se lamente nullement, ni ne reste passive. Elle prend sur elle et réfléchit à tous les moyens possibles qui lui permettraient de se sortir de ce pétrin. Elle sait garder son sang-froid dans les situations les plus tendues et les plus stressantes pour toujours mener à bien sa mission. Cette force lui permet aussi de tenir psychologiquement et d'être « armée » pour affronter l'environnement, parfois hostile, dans lequel elle évolue, faisant l'objet de remarques irrespectueuses et déplacées, soit en raison de son sexe, soit de ses origines. Elle fait ainsi régulièrement l'objet de propos misogynes en particulier dans le troisième tome, *La forge de Vulcain*, paru en 1973. Les employés de l'entreprise de forage *Forex* ne cessent de la voir et de la juger à travers son sexe. Tous, sans exception, ne cessent de s'étonner de sa présence, la jugeant d'emblée comme une intruse : « Patron ! Des gars de la télé ! ... Avec une fille ! »³¹⁴, « Télé ?! Une fille ?!... Ah ! Non ! J'ai assez d'ennuis ! »³¹⁵ ou encore « Hé !? D'où sort cette fille ?! »³¹⁶. Cette même ambiance particulièrement « accueillante » se retrouve sur la plateforme offshore : « Une fille ici !!... Madison, qu'est-ce que ça signifie ?!... Où est le technicien laser ?... »³¹⁷. Les employés ne paraissant pas en mesure d'envisager que « technicien » peut aussi se décliner au féminin. Ses origines japonaises lui valent aussi des remarques et blagues à consonance raciste comme « c'est du made in Japan, qualité d'exportation ! »³¹⁸ ou « ça va être son Hiroshima »³¹⁹, la palme revenant à un employé de la société *Forex* pour : « où je vais, on n'y emmène pas un oiseau exotique... fût-il joli »³²⁰.

Une parfaite maîtrise des sciences faisant honneur à son diplôme

Yoko Tsuno est aussi un personnage dont l'intelligence et la culture sont régulièrement mis en évidence. Dès le premier album, *Le trio de l'étrange*, Yoko fait honneur

³¹⁴ Roger Leloup, *Yoko Tsuno. La forge de Vulcain*, 3, Dupuis, 1973 dans *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Dupuis, 2006 ; p. 79, case 1.

³¹⁵ *Ibid* ; p.79, case 2.

³¹⁶ *Ibid*, p. 80, case 4.

³¹⁷ *Ibid*, p. 82, case 2.

³¹⁸ Roger Leloup et Maurice Tillieux, *Yoko Tsuno. Aventures électroniques*, 4, Dupuis, 1974 dans *Yoko Tsuno. Robots d'ici et d'ailleurs l'intégrale 6*, Dupuis, 2006 ; p. 32, case 2.

³¹⁹ *Ibid*, p. 36, case 6.

³²⁰ Roger Leloup, *Yoko Tsuno. La forge de Vulcain*, 3, Dupuis, 1973 dans *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Dupuis, 2006 ; p. 80, case 5.

à son haut niveau d'études dans le domaine des sciences et des techniques. Pédagogue, elle est capable de répondre aux multiples questions de Vic portant sur le vaisseau *vinéen* dans lequel ils sont emmenés. Elle est capable de lui expliquer son fonctionnement, soit l'utilisation des propriétés des champs magnétiques pour se déplacer. À cet égard, il est peut être remarqué que la série est une nouvelle fois en rupture avec les traditionnels clichés, sur deux points. Tout d'abord, Yoko démontre sa culture et ses connaissances dans un domaine, sciences physiques et techniques, classiquement attribués aux hommes car les femmes seraient plus « littéraires » et ne seraient pas pourvues de l'abstraction d'esprit nécessaire pour comprendre les matières scientifiques. Enfin, dans le cas décrits ci-dessus, ce sont des hommes qui posent des questions à une femme, or jusqu'à présent, apparaissait surtout la situation inverse, voire pour le sujet en question (fonctionnement d'un vaisseau), des hommes posant des questions à des hommes.

Sa compétence avérée dans l'électronique et les sciences alliée à son ingéniosité et son esprit pratique lui sont d'un grand secours. Ainsi, dans le cinquième album, *Message pour l'éternité*, paru en 1975, Yoko fabrique elle-même une montgolfière avec des toiles de parachute et une bombonne de propane chauffer l'air afin d'être visible et de signaler sa position à ses amis.



Yoko Tsuno. De gauche à droite :

- Roger Leloup, *Yoko Tsuno, Message pour l'éternité*, 5, Dupuis, 1975 ; p. 3
- Roger Leloup, *Yoko Tsuno, Le Trio de l'étrange*, 1, Dupuis, 1972 ; p. 7.

La sagesse du pardon et de l'empathie

On retrouve néanmoins chez Yoko des qualités qui sont traditionnellement attribuées aux femmes comme l'empathie et la capacité à pardonner. Par exemple, dans *Message pour l'éternité*, elle n'hésite pas à venir en aide, au péril de sa vie, à Stevens, bien que celui-ci veuille la tuer au début³²¹. Altruiste, elle est prête à risquer sa vie pour les autres, à faire passer son propre bonheur et ses propres intérêts après ceux d'autrui, c'est notamment le cas dans *La forge de Vulcain*, 1973, où elle se lancera dans une aventure périlleuse au centre de la terre afin de déjouer les plans de Karpan, son ennemi, désireux de déclencher un cataclysme tellurique.

En conclusion de ce titre 2

Ainsi, bien qu'elles n'étaient pas toutes destinées à occuper le rang de personnage principal dès le début, ces héroïnes vont très vite s'imposer dans le monde de la bande dessinée comme de nouvelles références. Elles reçurent un accueil favorable des lecteurs et lectrices, enthousiasmés par ces nouveaux personnages novateurs qui rompaient avec les personnages féminins déjà existants assez stéréotypés, un plébiscite qui leur permettra, en plus d'avoir les honneurs de publications en albums reliés et de poursuivre leur réussite.

Ce succès assurera tout d'abord leur renommée et leur pérennité. Prudence Petitpas eut ses aventures de publiées dans *Tintin* jusqu'en 1967 ainsi que dans *Spirou* jusqu'en 1987. Sophie comptabilise vingt albums, le dernier, *Le tombeau des glyphes*, est paru en 1995. La dernière aventure d'Isabelle, *Les abraxas pernicioeux*, est parue en 1994, sa douzième aventure. La série *Comanche*, complète, compte quinze tomes dont le dernier, *Red Dust express*, est paru en 2002. Yoko Tsuno et Laureline sont toujours des femmes très actives, la première en étant à sa vingt-sixième aventure, *Le Maléfice de l'améthyste* (sorti en novembre 2012) et la seconde, à sa vingt-deuxième, *Souvenirs du futur* (sorti en septembre 2013).

En introduction de ce dernier titre 2, intitulé « *Allez les filles* » était évoqué le fameux personnage de Cellulite par Claire Bretécher.

³²¹ Roger Leloup, *Yoko Tsuno. Message pour l'éternité*, 5, Dupuis, 1975 ; p. 35 et 36.

Cellulite est une jeune princesse complètement en rupture avec celles que l'on avait l'habitude de voir jusqu'à présent. Loin des prix de beauté immaculée et incarnations de la gentillesse pure que tous les preux chevaliers de la contrée se disputeraient, son physique ingrat et son mauvais caractère ne lui permettent guère d'être courtisée. Son père, châtelain bon vivant, ne perd pas pour autant espoir et cherche à tout prix à la marier pendant que celle-ci refuse ces prétendants arrangés pour poursuivre éperdument ses coups de foudre occasionnels et éphémères.



Claire Bretécher, *Cellulite. Les états d'âmes de Cellulite, 1*, Dargaud, 1972 dans *L'intégrale. Les états d'âme de Cellulite. Salades de saison. Les angoisses de Cellulite*, Dargaud, 1980 ; p. 18.

Apparue pour la première fois dans *Pilote* en 1969, la série s'inscrit dans un humour plus destiné aux adultes qu'aux enfants. Un tournant pour l'auteure, jusque-là habituée à réaliser des séries destinées aux enfants, qui correspondait à la volonté de la rédaction d'élargir son lectorat et ne pas rester cantonnée à un public jeune, ce qui fut encore plus marqué après les événements de mai-juin 68 comme il le fut abordé au début du présent chapitre. C'est donc pour cette raison que cette série ne fut pas plus analysée en profondeur, le présent mémoire portant sur les bandes dessinées destinée à la jeunesse.

Suite à ces travaux d'observation et d'étude des personnages féminins de bande dessinée, une analyse quantitative des différentes typologies, qui se sont dégagées, a été réalisée. Elle est présentée, dans les annexes³²², sous la forme de plusieurs tableaux récapitulatifs rappelant les principales caractéristiques des différents modèles-types de personnages féminins. À partir de ces tableaux, ont été élaborés des graphiques permettant de mieux mettre en exergue l'évolution dont ont fait l'objet ces représentations spécifiques.

³²² Cf. graphiques et commentaires dans les annexes, document 14 p. 264.

*

*

*

*

Ces héroïnes, que j'ai nommé « *héroïnes de la première vague* », si elles ont établi une rupture par rapport aux personnages féminins que l'on retrouvait précédemment dans la bande dessinée, ont fait naître de surcroît des perspectives novatrices. En effet, leur venue a permis d'ouvrir réellement les portes du neuvième art à de toutes nouvelles héroïnes, aussi nombreuses que variées dans les années suivantes.

CONCLUSION

1 – Société et bande dessinée, à la poursuite de la liberté

La bande dessinée étant un support d'art graphique et littéraire représentatif de la société à un moment donnée, celle-ci, à l'instar de la société française, poursuit son mouvement de libéralisation pendant et après les Trente glorieuses.

Les années 70 furent des années de victoires féministes, notamment par l'action d'un nouveau gouvernement dès 1974 (1.1), désireux de sortir la France de son cadre traditionnel pour s'adapter aux nouvelles aspirations qui s'étaient dégagées et exprimées lors des contestations qui rythmèrent les années 60, en particulier lors de mai 68.

La bande dessinée, loin d'être dans sa bulle, s'émancipa davantage des contraintes morales dans lequel elle était alors cantonnée, se faisant plus audacieuse et provocatrice, n'ayant plus peur de causer l'ire de la Commission (1.2).

1.1 - 1974, Réformer la législation française en l'adaptant à l'évolution des mœurs

La prise en compte des revendications féministes

Si l'année 1974 marqua la fin de la période de forte croissance économique que furent les Trente glorieuses, dans les pays dits développés, suite à la première crise mondiale du prix du pétrole en octobre 1973, elle fut aussi, en France, le point de départ d'une « nouvelle vague » de réformes novatrices, désireuses de dépeussier institutions et normes sociétales afin de s'adapter à la récente évolution des mœurs.

Ce fut en 1974 qu'arriva au pouvoir un Président, soucieux de donner une image de modernité, Valéry Giscard d'Estaing, issu du parti des Républicains indépendants (Fédération nationale des Républicains indépendants). Cette modernisation passait notamment par davantage de reconnaissance envers la population jeune avec par exemple la très emblématique loi n°74-631 du 5 juillet 1974 fixant à dix-huit ans l'âge de la majorité et

abaissant *de facto* l'âge minimum légal pour voter de 21 à 18 ans. Cette rénovation se réalisa aussi à travers la concrétisation de revendications féministes, en octroyant aux femmes plus de droits afin que les inégalités dont elles étaient victimes, notamment vis-à-vis des hommes, se réduisent.

Du point de vue institutionnel, le gouvernement de son Premier Ministre, Jacques Chirac, innova en permettant à des femmes d'exercer des fonctions au sein du corps gouvernemental. On retrouva ainsi Simone Veil à la Santé, première femme à exercer des fonctions de ministre mais aussi cinq Secrétaire d'État avec Françoise Giroud auprès du Premier ministre (à la condition féminine), Annie Lesur auprès du Ministre de l'Éducation (enseignement préscolaire), Hélène Dorlhac, auprès du Garde des sceaux, (condition pénitentiaire), Alice Saunier-Seïté qui remplaça Jean-Pierre Soisson, au Secrétariat d'État aux Universités et Christiane Scrivener, Secrétaire d'État à la Consommation. La politique et l'administration d'un État n'étaient donc plus de la seule compétence des hommes.

Ce septennat fut à l'origine de plusieurs réformes, octroyant davantage de droit à la femme et participant à son émancipation.

La loi n°75-620 du 11 juillet 1975 relative à l'éducation dite aussi « *loi Haby* », par la création du collège unique, avait pour volonté de ne plus de classer les élèves selon le sexe et la classe sociale mais selon l'âge, instaurant ainsi une mixité sociale et sexuelle. Garçons et filles, de tous milieux, bénéficièrent donc du même enseignement dans les établissements publics.

Par la loi n°75-617 du 11 juillet 1975, il fut désormais possible de divorcer sur la base d'un simple consentement des époux et non plus sur l'apport de la preuve d'une faute de l'un des deux. Cette loi faisait ainsi écho à la libéralisation sexuelle de la fin des années 60 en établissant que le mariage n'était plus une institution sacrée, ni le divorce, une issue qui suscite l'opprobre. Si les relations sexuelles pouvaient se faire sur la base uniquement du plaisir de l'acte, le mariage pouvait désormais se fonder, perdurer ou cesser selon les sentiments amoureux des deux personnes concernées.

Très attendue aussi, en particulier par les associations et mouvements féministes, la loi n° 80-1041 du 23 décembre relative à la répression du viol et de certains attentats aux mœurs a permis qu'une définition précise du viol soit apporté dans le Code pénal³²³ et que celui-ci soit catégorisé comme un crime soit le plus haut degré d'infraction.

³²³ Article 222.23 du Code pénal : « *tout acte de pénétration sexuelle de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui, par violence, contrainte ou surprise est un viol* ».

« *Mon corps m'appartient* »

Mais la loi la plus emblématique fut bien évidemment celle portant sur le droit à l'avortement, soit la loi n° 75-17 du 17 janvier 1975 relative à l'interruption volontaire de grossesse dite aussi « *loi Veil* », cette dernière étant sa promotrice.

Adoptée avec 284 voix pour, 189 contre sur 484 députés, le vote de cette loi fut précédé de nombreux événements, participant au soutien d'un tel projet : comme le *Manifeste des 343*, surnommé « *343 salopes* » par *Charlie Hebdo*, où des Françaises, dont beaucoup de personnalités connues, déclaraient avoir avorté, paru dans le numéro 334 du *Nouvel Observateur* le 5 avril 1971, y figuraient notamment Simone de Beauvoir, Christine Delphy, Catherine Deneuve, Antoinette Fouques, Gisèle Halimi, Yvette Roudy, Monique Wittig... S'y ajouta aussi l'action d'associations telles que le Planning familial ou Choisir créée en 1971 par l'avocate Gisèle Halimi et Simone de de Beauvoir, très active lors du procès de Bobigny d'octobre 1972. Ou encore, en 1973 le *Manifeste des 331* paru dans le *Nouvel Observateur* du 3 février où des médecins déclaraient avoir pratiqué un avortement, des personnalités du monde médical y étaient présentes comme Annie Bureau, Joëlle Brunerie, René Frydman, Pierre Jouannet... Toutefois, cette loi ne fut, dans un premier temps, adoptée qu'à titre provisoire, elle ne devint définitive qu'en 1979. Progressivement, elle fut renforcée, notamment par la loi n°82-1172 du 31 décembre 1982, dite « *loi Roudy* », établissant le remboursement total de l'acte par la Sécurité sociale, ou encore par, l'instauration du délit d'entrave à l'IVG, en raison d'attaques répétées contre des centres IVG par des groupes qui y étaient hostiles.

La loi de 1975, en dépénalisant l'avortement, redonna aux femmes le contrôle de leur propre corps. La portée symbolique de cette loi en était tout aussi importante en ce qu'elle posait le principe qu'aucune femme n'est une « *mère naturelle* », ni aucun homme n'est un « *père naturel* ». Les femmes ne sont, dès lors, plus vues comme ayant cet impératif de procréer et d'être des mères à un moment donné afin d'être réellement accomplies.

1.2 – L'influence d'une culture *underground* sans tabou sur la bande dessinée franco-belge

Le *comix*, une bande dessinée contestataire

Parallèlement, à l'émancipation des femmes, la bande dessinée franco-belge poursuit aussi sa mutation, tendant à davantage de libéralisation, élargissant de plus en plus son public et montrant qu'elle ne voulait plus être considérée comme une simple « *sous-lecture* » pour enfants mais pouvait aussi s'adresser à un lectorat plus âgé. Ce mouvement va s'accroître dans les années 70, où, tout en s'ouvrant progressivement aux adultes, la bande dessinée franco-belge fut alors influencée par un nouveau genre venu tout droit du pays du *comic*. Ce nouveau genre, libéré de tous dogmes moraux, osait aborder, parfois crument, des sujets jusqu'alors tabous, avec un désir de provoquer, voire de choquer, « *avec tous ses excès qui succèdent généralement aux périodes de trop grandes frustrations* »³²⁴, soit la bande dessinée *underground*.

La bande dessinée *underground* américaine, dite *comix*, naquit sur la côte Ouest nord-américaine, dans la bouillonnante ville de San Francisco, vers le milieu-fin des années 60. Le *comix* se différencie du traditionnel *comic* en ce qu'il privilégie un *mix* d'influences différentes. Émancipé des normes traditionnelles, tant du point de vue de la structure du récit que de l'esthétique, à contre-courant des personnages stéréotypés, les auteurs étaient mus par la même ambition, celle de communiquer et faire partager leurs valeurs et c'était par ce discours critique de la société et de la politique américaine que le *comix* tirait véritablement sa singularité.

Étroitement lié aux mouvements contestataires des années 60 et 70, notamment au mouvement *hippie* ouvertement contre la guerre au Viêt-Nam, le *comix* se présenta comme un moyen d'expression novateur, une véritable tribune.

Brisant les tabous, les auteurs y dressaient une critique acerbe de la politique américaine, tant au niveau international jugée impérialiste et unilatérale, qu'au niveau national désignée comme répressive. La société américaine en ce qu'elle avait de plus puritain et de policée était aussi passée au vitriol ; comme Robert Crumb avec *Fritz the Cat* où il y dressait une critique radicale des travers de la jeunesse américaine. Par leurs créations, ces nouveaux auteurs portaient haut et forts leurs revendications, celle de toute une nouvelle génération. Ils

³²⁴ Thierry Crépin et Anne Crétois, « *La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure* », *Le Temps des médias*, 1, 2003 ; p. 55 à 64.

faisaient ainsi l'apologie d'une société libérée de tout carcan moral, de l'amour libre, d'une dépenalisation de la consommation de drogues. Ils apportaient aussi leur soutien à différents mouvements, celui pour les droits civiques pour les Noirs-Américains de Martin Luther King ou pour les homosexuels mené par Harvey Milk ou encore, celui pour les droits des femmes avec notamment l'action du *Women's Lib*.

Cette bande dessinée *underground*, portée par des grands maîtres comme Robert Crumb, Gilbert Shelton et sa série *The Fabulous Furry Freak Brothers*, Justin Green, S. Clay Wilson ou encore Art Spiegelman ...connut très vite une forte diffusion. La revue *Zap Comix*, fondée par Robert Crumb et éditée chez Last Gap, maison fondée par Ron Turner, fut imprimée dès le premier numéro à quatre mille exemplaires et son quatrième numéro dépassa le million d'exemplaires vendus. *Zap Comix* sera publié jusqu'en 2005.

Coup de grâce sur le *comix* aux États-Unis

Néanmoins, cette révolution artistique et morale était loin d'être du goût de tout le monde.

En 1973, la Cour suprême fustigea les auteurs des *comix*, les jugeant particulièrement nocifs pour la société en ce qu'ils faisaient l'apologie de l'usage de drogues, de la violence et de comportements obscènes. Elle déclara que de tels éléments ne pouvaient se réclamer du premier amendement³²⁵ du *Bill of rights* (Déclaration de droits) portant sur le libre exercice de la liberté d'expression et l'interdiction pour la personne publique de la restreindre.

Par un arrêt, elle donna compétence aux municipalités pour que celles-ci puissent interdire tout *comix* dont le contenu ne pourrait entrer dans le champ d'application du premier amendement et ceci, dans un but de protection de l'ordre public.

Cette décision de la plus haute autorité judiciaire des États-Unis entraîna le déclin du *comix* avec notamment la fermeture des fameux *head shops*, sorte de boutiques alternatives dans les rayons desquelles se trouvaient outre le *comix*, des essais *new age*, des écrits de médecine douces ainsi que des herbes et champignons hallucinogènes). Beaucoup de titres disparurent et des éditeurs mirent la clé sous la porte, mais certains auteurs, en ce qu'ils

³²⁵First amendment of the Bill of Rights: "Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances". (Premier amendement de la Déclaration de droits : « Le Congrès ne fera aucune loi accordant une préférence à une religion ou en interdisant le libre exercice, restreignant la liberté d'expression, la liberté de la presse ou le droit des citoyens de se réunir pacifiquement et d'adresser à l'État des pétitions pour obtenir réparation de torts subis. »).

jouissaient des droits sur leurs œuvres, purent continuer de publier Le magazine de Crumb, *Zap Comix*, perdura jusqu'en 2005 par exemple.



De gauche à droite :

- *Actuel*, hors-série, Byg Records, 25 Bis, novembre 1972. Spécial *Fritz the cat* de Robert Crumb.
- Le comix des aventures des *Fabulous furry freak brothers* de Gilbert Shelton.
- *Zap Comix*, Last Gap, 1, janvier 1967.

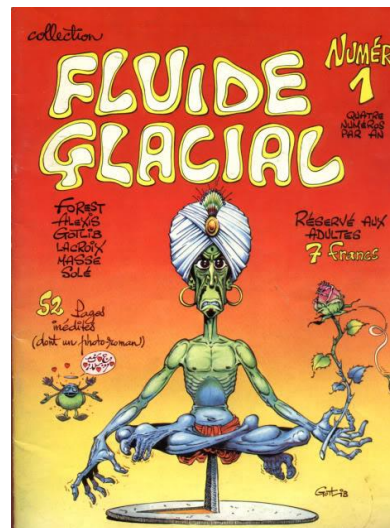
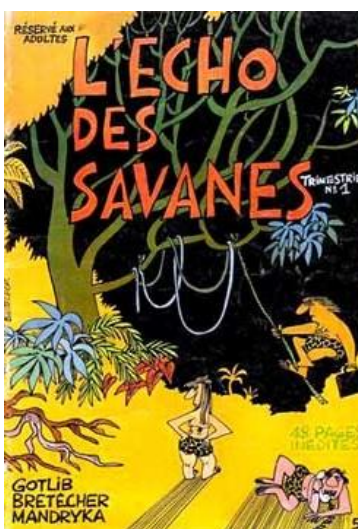
L'underground à la française

Ce mouvement de contre-culture, empreint d'un esprit libertaire, traversa l'Atlantique pour déferler sur l'Europe, notamment en France, où il prit corps, à la toute fin des années 60. Il s'inscrivait alors dans un contexte marqué par les révolutions sociales, la libéralisation des mœurs mais aussi des conquêtes féministes. L'éphémère magazine *Actuel* en fut l'un des premiers pionniers parangons de la culture *underground* en France. Créé en 1968 et se sabordant en 1975, il publia les œuvres des artistes alternatifs comme Robert Crumb, véhicula les revendications critiques de la société de consommation et d'une société soumise à l'emprise morale du religieux et de l'État.

Le courant *underground* inspira des auteurs de bandes dessinées audacieux, désireux de jouir de davantage de liberté de créativité et d'expression, de s'affranchir des barrières de la Commission devenant de plus en plus étouffantes, de briser des tabous. Ainsi, naquirent de nouvelles revues de bandes dessinées alternatives, se réclamant de cette culture *underground*, arborant volontiers un ton provoquant.

Dans cette optique, fut fondé en 1972, *L'Écho des savanes*, par trois auteurs issus de *Pilote* et en quête d'une plus grande marge de manœuvre, Claire Bretécher, Gotlib et Nikita Mandryka. Ils purent ainsi publier des créations qui n'auraient pas pu trouver place dans *Pilote*. Gotlib quitta l'équipe de *L'Écho des savanes* au bout de dix numéros pour fonder en 1975 le *Fluide Glacial* avec Alexis et Jacques Diament, magazine qui se veut plus dans un humour potache, sans toutefois être destiné aux enfants.

Jean-Pierre Dionnet, critique et scénariste fonda en 1974 avec Moebius (pseudonyme de Jean Giraud), Philippe Druillet et Bernard Frakas, une maison d'édition indépendante, *Les Humanoïdes associés*, dit les « *Humanos* », et ce dans le but premier de publier leur tout premier trimestriel *Métal hurlant*. Ce nouveau magazine français de bandes dessinées pour adultes fut publié dès janvier 1975 et prit fin en juillet 1987. Il s'était spécialisé dans la science-fiction et le fantastique mais faisait aussi la part belle à la diversité des genres.



De gauche à droite :

- *L'écho des Savanes*, Éditions du Fromage, 1, mai 1972.
- *Métal Hurlant*, Les Humanoïdes associés, 1, janvier 1975.
- *Fluide Glacial*, Audie, 1, mai 1975.

Mouvement *underground* et féminisme dans la bande dessinée

Dans ce contexte de renouvellement de la bande dessinée francophone, un magazine va plus particulièrement, retenir notre attention. Il s'agit de la seconde revue publiée aux Humanoïdes associés, le très éphémère magazine *Ah ! Nana* présent dans les kiosques

d'octobre 1976 à septembre 1978, comptabilisant un total de neuf numéros avant de subir une interdiction de vente aux mineurs par la censure.

Dirigé par Janic Guillerez et Anne Delobel, *Ah ! Nana*, revendiquait dans son slogan être un journal « *fait par les femmes et pour les femmes* », un magazine novateur donc, la profession étant encore très dominée par les hommes.

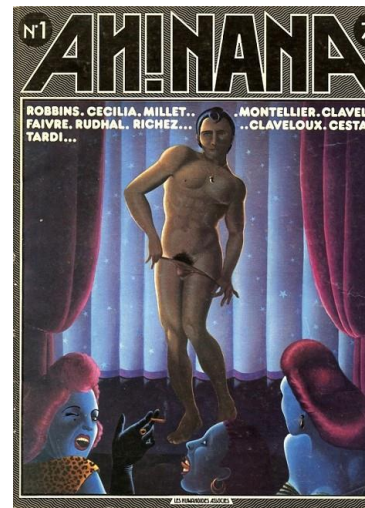
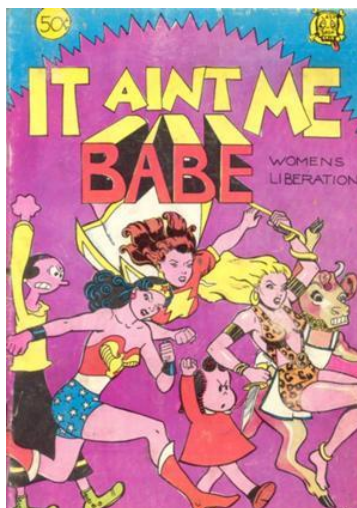
Toutefois, des hommes ont aussi participé à l'aventure comme Jacques Tardi aussi auteur de la série policière *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, dont le premier tome était sorti la même année que *Ah ! Nana*, Jean Giraud sous le pseudonyme de Moebius. Bandes dessinées politisées et chroniques engagées, *Ah ! Nana* était porteur de revendications féministes, sans être affilié à quelque organisation que ce soit, ce magazine avait pour crédo d'oser aborder tous les sujets, même les plus controversés, sans aucun tabou.

Ce trimestriel se présentait ; en quelque sorte, comme le pendant français du journal féministe américain *It ain't me, Baby* (pouvant être traduit par : « *ce n'est pas moi, Chéri* ») publié dès 1970, aux éditions Last Gasp.

It ain't me, Baby, fondé par Willy Mendes et Trina Robbins, et dirigé par cette dernière, se présentait comme l'expression de leur protestation contre la misogynie ambiante dans le milieu professionnel de la bande dessinée underground américaine. Dans le même esprit, fut publié cette même année, le tout premier *comix* entièrement réalisé par des femmes, *It ain't me, Baby, comix* qui n'eut qu'un numéro. Ce recueil de bandes dessinées comprenait notamment les œuvres de Michelle Brand, Nancy Kalish, Meredith Kurtzman, Lisa Lyons...

Grâce au succès du journal, les portes de la bande dessinée s'ouvrirent davantage aux femmes qui s'y imposèrent progressivement, voyant notamment dans la bande dessinée, un moyen de porter leurs revendications. Fut alors lancé en 1972, *Wimmen's comix*, un périodique féministe de *comix* composé d'une équipe entièrement féminine où l'on retrouvait certains auteurs de *It ain't me, Babe*, mais aussi Aline Kominsky-Crumb ou encore Diane Noomin...

Néanmoins, en raison de son caractère provocateur, il connut lors de sa période publication, d'ailleurs irrégulière, de nombreuses difficultés notamment des mesures d'interdiction. Il cessa de paraître en 1992.



De gauche à droite :

- *It ain't me Babe*, Last Gap, juillet 1970
- *Wimmen's Comix*, Last Gap, 1, novembre 1972
- *Ah ! Nana*, Les Humanoïdes associés, 1, octobre 1976

Le Centre international de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême (Charente) conserve, dans leurs précieuses archives, des exemplaires du journal *Ah ! Nana*, j'ai pu ainsi en lire les huit premiers numéros, excepté le cinquième, lors de mes recherches.

Ce trimestriel engagé des « *Humanos* », choisit de choquer et d'interpeller pour mettre en évidence les problèmes sociaux. Le journal pointait du doigt de manière très critique la lenteur du droit concernant l'IVG, qui n'avait été adoptée qu'à titre provisoire en 1975, mais aussi les lacunes de la justice en matière de répression des violences conjugales ou du viol, infractions à ce moment-là classées dans les délits et dont la définition, imprécise, permettait l'impunité dans certains cas. Le magazine soulevait aussi d'autres problèmes sociaux comme l'intolérance et les préjugés contre des groupes sociaux donnés ou encore, à travers la série *Le brigadier Andy Gang* de Chantal Montellier, la corruption et les bavures policières.

Virginie Talet, dans son article « *Ah ! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?* »³²⁶, qui n'est qu'une parcelle de son travail de recherche mené sur le périodique avec *Métal Hurlant* dans son mémoire de maîtrise de 2004³²⁷, expliquait que le journal changea quelque peu de formule, à partir du numéro 4 d'avril 1977. En effet, il consacra à chacun de ses trimestriels, une thématique bien spécifique. Furent ainsi abordés, le « *nazisme*

³²⁶ Virginie Talet, « *Le magazine Ah ! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 24/2006 ; p. 4 à 6.

³²⁷ Virginie Talet, *Les magazines Métal Hurlant et Ah ! Nana : deux expériences dans l'univers underground en France (1957-1987)*, mémoire de maîtrise, Thébaud Françoise (dir.), Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, juin 2004.

aujourd'hui » ; « *la mode démodée* » ; « *l'homme* » ; « *le sexe et les petites filles* » ; « *la dénonciation du viol et ses violences* » ; « *l'homosexualité et la transsexualité* ». Des thèmes qui, pour certains, soulignaient bien le caractère avant-gardiste du journal en mettant en avant de lourds problèmes de société qui ne seront pris en compte par le droit que tardivement. S'il fallut attendre 1980 pour que l'acte du viol soit défini comme un crime et efficacement réprimé, le viol entre époux, lui, ne fut reconnu que dix ans plus tard par la Cour de cassation, dans arrêt du 5 septembre 1990 de la chambre criminelle. Par ailleurs, ce ne fut qu'en 1989 que les pouvoirs publics affirmèrent leur volonté de lutter de manière effective contre les violences conjugales avec la circulaire³²⁸ de la secrétaire d'Etat chargée des droits des femmes n°004 du 12 octobre 1989 relative à la mise en place des commissions départementales «*Femmes victimes de violence* ».

Toutefois, malgré ce changement de formule, le périodique restait confronté à des difficultés financières. Loin de connaître un succès commercial, le tirage déjà faible comptait près de la moitié d'invendus.

1978, la fin d'une courte aventure

Le journal *Ah ! Nana*, accusé de pornographie, fut frappé, le 18 août 1978, d'une interdiction de vente aux mineurs, en cause, le dossier thématique de son ultime et neuvième portant sur l'inceste. Pour certains, cette décision de censure était compréhensible dans la mesure où le journal, libertaire, sans tabou, parlant sans détour de sujet polémique, affichait bien souvent une couverture provoquante, même équivoque, ils ne voulaient que des enfants aient ces journaux entre leurs mains. D'autres s'opposèrent à cette censure considérant qu'elle n'était que l'expression d'une idéologie patriarcale dans la mesure où d'autres journaux, tout aussi choquants mais sans revendication féministe, n'avaient pas pour autant fait l'objet d'une interdiction de vente aux mineurs.

³²⁸ Toutefois, la circulaire est un acte juridique à caractère non obligatoire. Les personnes subordonnées à l'autorité qui l'a émise ne sont donc pas dans l'obligation de l'appliquer.

2 – La bande dessinée libère la femme

Des auteures commencèrent elles aussi à investir de manière effective le milieu professionnel de la bande dessinée, se faisant connaître par leurs diverses publications dans des revues (2.1). Parallèlement à cette féminisation du métier de bédéiste, naissent aussi plusieurs nouvelles héroïnes de bandes dessinées, la femme n'étant plus à cacher dans la littérature jeunesse (2.2).

2.1 – De nouvelles auteures dans le vent

La progressive féminisation du milieu professionnel de la bande dessinée

Parallèlement au phénomène du mouvement *underground*, la bande dessinée franco-belge poursuivait sa modernisation son lectorat ne faisant que s'accroître et se diversifier, avec des productions variées-pouvant satisfaire tous les publics qui foisonnaient alors. Mais surtout, elle gagnait enfin en légitimité et reconnaissance, se sortant ainsi du carcan où elle avait été longtemps cantonnée

Comme il a été vu dans la partie introductive, ce fut l'activité des clubs d'amateurs de bandes dessinées, la multiplication de magazines de bandes dessinées comme de revues scientifiques sur cet art, la prise en compte de son importance par la presse généraliste lui consacrant articles ou numéros spéciaux qui contribuèrent à l'asseoir en tant qu'art à part entière. Sans oublier, évidemment, le festival de bande dessinée à Angoulême qui joua beaucoup en sa faveur et continue encore aujourd'hui, en qualité de plus important festival européen de bande dessinée, de participer à son rayonnement.

La bande dessinée, dans son milieu professionnel s'ouvrit davantage aux femmes. À partir de la fin dans années 70, de nouvelles auteures s'imposèrent progressivement aux côtés de Claire Bretécher, alors seule auteure de bande dessinée connaissant alors une certaine notoriété, dans ce champ encore très masculin. Ces nouvelles auteures, de plus en plus connues, s'étaient fait connaître par leurs productions dans des diverses revues de bande dessinées comme *Ah! Nana*, *Charlie mensuel*, *Métal Hurlant* et *Pilote* comme Nicole

Claveloux³²⁹, Chantal Montellier³³⁰ ou encore Florence Cestac³³¹. Pendant que ces auteures œuvraient à la féminisation de la profession de bédéiste, Marguerite Yourcenar, auteure entre autre de *Nouvelles orientales*, parue en 1938 et *Les mémoires d'Hadrien*, parue en 1951, faisait de même dans la littérature en étant en 1980, la première femme nommée académicienne.

Levée de boucliers contre une bande dessinée dégradante

Par ailleurs, ces trois bédéistes, Florence Cestac, Nicole Claveloux et Chantal Montellier, avec aussi une nouvelle dans le milieu, Jeanne Puchol³³², furent à l'origine d'un manifeste intitulé « *Navrant* »³³³ paru dans *Le Monde* en 1985 où elles dénonçaient une presse « *percluse des plus vieux et des plus crasseux fantasmes machos [...] prendre le chemin réducteur de l'accroche-cul et de l'attrape-con* ». Elles déploraient ainsi « *l'humour fin de race, potins mondains-branchés, nostalgie coloniale, violence gratuite, poujadisme, sexe-con, fétichisme, sexisme et infantilisme sont à l'ordre du jour* », et proclamaient leur amour de certaines bandes dessinées et voulant que « *les journaux soient au service des créateurs et pas des seuls marchands, parce que ces derniers réduisent chaque jours davantage la place accordée à la création au profit de l'uniformisation* ».

Parmi les journaux visés, il est possible de penser à l'*Écho des Savanes*. En effet, le magazine de bande dessinée avait perdu l'esprit qui l'animait à ses débuts dans les années 70.

³²⁹ Nicole Claveloux, illustratrice, a travaillé pour les revues *Métal Hurlant* et *Ah ! Nana*. Elle a ensuite réalisé deux albums scénarisés par Édith Zha et publiés aux « *Humanos* » : *La Main verte* en 1978 et *Morte saison* en 1979. Elle a aussi été active dans des publications jeunesse comme le bimensuel *Okapi* des éditions Bayard en 1973 avec son personnage Grabote ou l'œuvre *Alice aux pays des merveilles* pour laquelle elle a réalisé les dessins en 1974.

³³⁰ Chantal Montellier, professeur d'Arts plastiques dans le secondaire dès 1969 avant de devenir aussi chargée de cours à l'Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis en 1989, réalisa à partir de 1972 de nombreux dessins de presse pour journaux classés à gauche comme *Combat syndicaliste*, *Politis*, *Marianne*, ou centre-gauche *Le Monde*. Elle travailla aussi pour les journaux *Charlie Mensuel*, *Métal Hurlant*, *Ah ! Nana* ou *Psikopat*. Elle a réalisé entre autres comme bande dessinée « *Le sang de la commune* » paru en 1982 à Futuropolis et *Odile et les crocodiles* paru en 1983 aux « *Humanos* ».

³³¹ Florence Cestac a fondé en 1972 sa maison d'édition, Futuropolis, avec son mari Étienne Robial. Elle a aussi travaillé dans les revues *Ah ! Nana*, *Charlie mensuel*, *l'Écho des savanes* et *Pilote*. Parmi ses bandes dessinées jeunesse, peuvent être citées notamment la série *Harry Mickson*, la série jeunesse *Les Déblocs* avec Nathalie Roques, parue dès 1994 dans *Le Journal de Mickey* ; *Le Démon de midi ou Changement d'herbage réjouit les veaux* paru en 1996 aux éditions Dargaud et qui lui valut un fort succès dans la bande dessinée pour adulte. Elle a été couronnée du Grand prix au festival d'Angoulême de 2000, prix qui salue l'ensemble de sa carrière.

³³² Jeanne Puchol publia sa première bande dessinée *Ringard !* en 1983 aux éditions Futuropolis. Son œuvre *Charonne – Bou Kadir*, traitant de la guerre d'Algérie, fut récompensée du Prix Artémisia, pendant du Prix Fémina dans la bande dessinée, en janvier 2013.

³³³ L'intégrale du manifeste « *Navrant* » de 1985 se trouve en annexe, document 15 page 266.

Nikita Mandryka déclarait vouloir faire un journal satirique, avoir une approche plus adulte et libre que dans *Pilote*. Mais les éditions du Fromage qui se chargeaient de sa publication ayant déposé le bilan, *l'Echo des Savanes* fut repris par Albin Michel en 1982. Le nouvel éditeur fit appel à une nouvelle équipe rédactionnelle et changea la formule du journal, réduisant la bande dessinée au profit d'un contenu beaucoup plus rédactionnel et tourné sur l'érotisme. Un érotisme mis en scène en particulier pour la publicité pour certains biens de consommation, ce qui posait la question de l'instrumentalisation du corps de la femme.

Pour ce manifeste, les trois bédéistes reçurent entre autres le soutien d'Arnaud de la Croix, éditeur et enseignant belge, de Franck Pé dit Franck, dessinateur de bande dessinée, de Thierry Groensteen, historien et théoricien de la bande dessinée belge, de Bruno Lecigne, critique et théoricien de la bande dessinée français et de de Pierre Sterckx, écrivain, critique d'art et enseignant belge.

Ces auteures, pionnières dans la bande dessinée franco-belge, ont réussi dans leur branche. Productives, réalisant des œuvres variées pour lesquelles elles obtinrent la reconnaissance du public et de leurs pairs. Ainsi, par exemple, Florence Cestac fut couronnée, en 2000, du Grand Prix au festival d'Angoulême, considéré comme la plus prestigieuse récompense dans la bande dessinée francophone, ce qui lui valut l'honneur de présider l'édition de 2001. Si Claire Bretécher avait été la toute première auteure à recevoir un prix, le Prix du 10^{ème} anniversaire en 1983, Florence Cestac fut la première femme à recevoir le Grand Prix et à assurer le poste de présidente du festival.

Néanmoins, et c'est toujours le cas aujourd'hui, bien que le nombre d'auteures ne cesse de s'accroître, les femmes restent encore très minoritaire dans le milieu professionnel de la bande dessinée. Comme le fait remarquer Florence Cestac, dans l'interview qu'elle a consacrée à *DBD*³³⁴, cette sous-représentation ne tient pas à la misogynie, supposée ou réelle, du milieu mais plutôt à des raisons d'éducation. En effet, pour rappel, la bande dessinée, si elle fut très longtemps qualifiée comme une « *sous-lecture* » pour enfant, elle était aussi considérée comme s'adressant à un lectorat masculin. Nous l'avons vu dans les développements précédents, les héros masculins étaient légion alors que les héros féminins rares, ont mis plus de temps à s'imposer, quand ils n'étaient pas l'objet d'une accumulation de clichés auxquels on ne souhaiterait pas s'identifier. Une telle distance expliquerait donc le fait que peu de femmes aillent naturellement vers la bande dessinée, l'objet leur étant éloigné et faisant pas partie de leur éducation.

³³⁴ Frédéric Bosser (dir.), *DBD*, DBD, 10, mars 2001 ; p. 6.

2.2 – Du côté des nouvelles héroïnes de bandes dessinées franco-belges

Corrélativement à l'entrée en scène de ces nouvelles auteures, affluèrent dans la bande dessinée franco-belge, de nouvelles héroïnes en tout genre, à partir de la fin des années 70. Ces nouvelles héroïnes apparaissent aussi bien dans des histoires policières que dans des gags ou dans des grandes aventures qui peuvent s'articuler ou non dans un univers d'*heroic fantasy*. Sans se lancer dans une énumération exhaustive, il peut être tout de même intéressant de dresser le portrait de quelques-unes d'entre elles (A)³³⁵, afin de présenter une brève synthèse de la période post-Trente glorieuse (B).

A – Portraits des nouvelles figures féminines de la bande dessinée

Une nouvelle enquêtrice dans les années 70

En 1976, apparut une héroïne qui va innover dans le registre policier de la bande dessinée, jusqu'alors l'apanage de héros masculins, la romancière Adèle Blanc-Sec imaginée par Jacques Tardi. Jusqu'à présent, seuls des héros masculins s'étaient illustrés dans des enquêtes comme Gil Jourdan ou Ric Hochet. L'héroïne de Tardi évolue dans un univers mêlant fantastique, mystère et enquêtes policières, un univers face auquel elle compte tout d'abord sur son intelligence, sa logique, son esprit de déduction pour éviter les pièges et résoudre les énigmes s'imposant à elle. Mais elle sait aussi jouer de ses charmes, auxquels les hommes ne sont pas insensibles.

Infirmières et adolescentes à succès dans les années 80

Les années 80 virent également la naissance de nouvelles héroïnes, d'âges et de registres différents mais ayant en commun succès et reconnaissance.

Philippe Bercovici et Raoul Cauvin racontèrent, dès 1981, à travers des gags, le quotidien d'un hôpital où les héroïnes infirmières doivent constamment mobiliser toutes leurs ressources pour faire face aux difficultés du métier, à des patients parfois farfelus s'ils ne sont

³³⁵ Une image de chacune d'entre elles se trouve dans les documents 15 en annexes, page 267.

pas désagréables. À noter, cependant que les hommes de l'histoire ne sont évidemment pas des infirmiers mais des médecins.

De nouvelles aventurières entrèrent aussi en scène avec Aria, sortie de l'imagination de Michel Weyland en 1980, une jeune guerrière courageuse et redoutable combattante, à la tunique aussi légère que courte, montrant davantage ses formes avantageuses, qui accomplit diverses enquêtes dans un univers moyenâgeux. En 1982, apparaît l'intrépide Jeannette Pointu de Marc Wasterlain, une photographe-reporter parcourant le monde. La toute jeune Marion Duval, d'Yvan Pommaux, pourrait être une camarade parfaite pour Sophie et Isabelle, celle-ci étant tout aussi avide d'aventures et d'enquêtes comme elle nous le montre dans son *Le scarabée bleu* paru en 1983 aux éditions Bayard.

Le droit continue sa progression en faveur de l'égalité femme-homme avec l'adoption de la loi n°85-1372 du 23 décembre 1985 relative à l'égalité des époux dans la gestion des biens de la famille et des enfants. Abraracourcix n'avait donc plus qu'à se préparer à partager ses prérogatives avec Bonemine.

Après Marion, les adolescentes continuent à investir le champ de la bande dessinée. En 1988, pendant que Philippe Dupuy et Charles Berbérian nous racontaient, les déboires d'une jeune adolescente mélancolique un peu mal dans sa peau, Henriette, qui n'en était pas moins sarcastique, Claire Bretécher, après avoir tourné en dérision les quadras bobos dans *Les Frustrés* dans les années 70, caricaturait des adolescents gâtés en pleine crise existentielle avec *Agrippine*, en fer de lance de sa génération.

Ouverture des années 90 avec un album où les Gauloises prennent (temporairement) le pouvoir

La dernière décennie du siècle s'ouvre avec la parution en 1991 d'un album d'*Astérix* bien particulier, eu égard au sujet de recherche, *La Rose et le glaive*, réalisé par Albert Uderzo seul.

Dans la revue *Lire*, qui consacra un hors-série dédié aux aventures de l'irréductible gaulois, le dessinateur, devenu aussi scénariste après la mort de René Goscinny en 1977, expliquait qu'il avait fait cet album en partie pour répondre aux revendications féministes trouvant l'univers gaulois misogyne, à tort pour ce dernier. Il se justifiait en disant « *nous avons créé Falbala dont tout le village est amoureux, ainsi que les femmes de nos villageois qui ont souvent un rôle important dans les histoires [...]. Mais j'ai voulu écouter ces*

revendications et j'ai eu l'idée d'une barde (ou 'bardesse' comme vous voulez mesdames...) »³³⁶.

Dans l'histoire, sous l'impulsion de Maestria, tout droit débarquée de Lutèce, les Gauloises quittent la robe et le tablier pour les braies, elles sortent davantage de leur foyer et prennent plus de liberté, ce que faisaient déjà leurs époux. Toutefois, ce changement ne semble guère être du goût de tout le monde, les Gaulois ne paraissant pas partants pour quelconque changement que ce soit dans l'organisation de leur société. Pour eux, dont Panoramix et Astérix, l'harmonie du village a été brisée. Est-il ainsi possible d'entendre par là que pour ces deux Gaulois, l'harmonie ne règne que lorsque chacun se confine au rôle qui lui est socialement déterminé par son sexe ?

Au fil de l'histoire, le personnage de Maestria est progressivement discrédité par son avidité du pouvoir et sa volonté de pactiser avec les Romains des camps retranchés autour du village gaulois. À la fin de l'histoire, chacun retrouve finalement « *sa place* », l'honneur et la stabilité du village sont saufs ! Bonemine rend la place de chef à son mari, elle lui tend le pavois, symbole du pouvoir, en lui disant qu'il lui va mieux à lui qu'à elle. La co-direction du village ne semble pas envisagée. Que Bonemine ne soit pas trop déçue, elle repartira avec un bouquet de fleurs en guise de lot de consolation qu'elle aura tout le temps d'admirer quand elle retournera à ses tâches de femme au foyer.

Les années 90, du commissariat au monde de Troy

Apparut en 1993, avec le coup de crayon de François Walthéry et Dragan Lazare, Rubine, une policière résolvant les enquêtes imaginées par le scénariste Mythic. Elle est dotée de la même plastique avantageuse que la précédente héroïne du dessinateur, l'hôtesse de l'air Natacha, mais Rubine diffère de celle-ci pour avoir opté pour une chevelure plus longue et flamboyante.

Si 1997 fut marquée par l'arrivée dans la littérature fantastique britannique d'un jeune sorcier qui deviendra dans les années 2000 un véritable phénomène, la bande dessinée franco-belge était déjà familière du monde de la sorcellerie. Depuis 1995, une jeune sorcière du nom de Mélusine, dessinée par Clarke, partageait avec le lectorat de *Spirou*, ses aventures, imaginées par François Gilson, à l'école de sorcellerie en Transylvanie.

³³⁶ François Busnel (dir), *L'histoire secrète d'Astérix, Lire Hors-série n°1*, Paris, Groupe Express-Expansion, 2004 ; p. 58.

Malika Secouss, créée par Téhem, nous emmenait dès 1998 dans son quotidien des banlieues, à la Cité des Pâquerette, où, aux côtés de ses deux amis Jeff et Dooley, elle est confrontée aux problèmes de racisme, de sexisme et de le désœuvrement des grands ensembles éloignés de l'animation des centres-villes.

L'éditeur Soleil, spécialisé dans la bande dessinée d'*heroic fantasy* donne aussi la part belle aux femmes.

Notamment avec la jeune Waha, héroïne au caractère bien trempé de la série *Trolls de Troys* de Christophe Arleston et Jean-Louis Mourier dont le premier album *Histoire de trolls* est paru en 1997. Adoptée par des trolls alors qu'elle n'était qu'un bébé, la jeune humaine est persuadée d'être une vraie trolle, elle en a du moins le caractère et l'esprit et a du mal à accepter sa condition d'humaine. Intrépide, indépendante et courageuse, elle ose braver les dangers et n'a peur de rien... sauf de l'eau, comme tout troll qui se respecte.

Du même éditeur, la série *Lanfeust de Troy*, de Christophe Arleston et Didier Tarquin, dont le premier tome *L'Ivoire du Magohamoth* paru en 1994, serait aussi très intéressante à étudier en ce qu'elle met en scène deux héroïnes, des sœurs, aux caractéristiques diamétralement opposées. C'ian est l'archétype de la jolie femme, douce, candide, délicate et sage. Romantique à souhait, C'ian n'a de projet que celui de se marier avec son aimé de toujours, Lanfeust à qui elle ne cesse de faire la morale. Dans le monde magique de Troy, chaque humain est doté d'un pouvoir. Bien évidemment, celui de C'ian est en parfaite adéquation avec son caractère, elle a le pouvoir de guérir n'importe quelle blessure, l'altruisme lui servant si bien. Jeune femme aux longs cheveux blonds, à la plastique impeccable, eu égards aux canons féminins, elle a un petit air de famille avec Schtroumpfette avec sa robe bleu cyan. Cixi, sa sœur, en revanche, a un caractère plus rebelle et affirmé. Brune sulfureuse, tumultueuse aux tenues très légères mettant en valeurs ses formes sexy, elle a le romantisme des relations amoureuses en horreur et préfère provoquer, séduire, en particulier Lanfeust dont elle est secrètement amoureuse.

B – L'après Trente-glorieuses, entre ruptures et changements

De nouvelles héroïnes plus modernes que leurs aînées ?

Ce panel non exhaustif d'héroïnes, de l'après Trente glorieuses, peut susciter plusieurs remarques. Tout d'abord, il est indéniable que le nombre de personnages féminins, véritablement vedettes de leur série, a augmenté dans le dernier tiers du XXème siècle.

Toutefois, parmi ces personnages, des clichés perdurent, en particulier, celui du personnage féminin oscillant entre héroïne jouissant d'une liberté sexuelle et « *femme-objet* » érotisé, un modèle-type qui, parallèlement à la bande dessinée, ne cesse de se développer aussi dans la publicité alors que celui de la ménagère, par exemple, est progressivement abandonné, jugé obsolète et dépassé.

Néanmoins, tout n'est pas noir, loin de là, et les « véritables » héroïnes, dont la personnalité est mise en avant, se multiplient et adoptent des profils divers afin de couvrir un large public.

Que sont devenus nos premiers personnages féminins ?

Concernant les personnages féminins étudiés tout au long de ce mémoire, majoritairement, ils ne connaissent d'évolution notable de leur statut au sein de leur série.

Certes, parmi les séries retenues, certaines étaient déjà achevées ou n'ont pas tardé à l'être, ce qui ne peut donc pas permettre d'analyse évolutive. C'est le cas, *Jo*, *Zette* et *Jocko*, dont le dernier album publié fut *La Vallée des cobras* en 1956, l'album lui succédant, *Le Thermozero*, entamé dans les années 60, ne fut jamais achevé.

Mais si l'intérêt est porté aux séries qui ont continué après les Trente glorieuses et qui sont toujours d'actualité pour certaines, aucun changement notable ne peut être véritablement décelé.

Ainsi, les héroïnes émancipées et indépendantes conservent leur statut et continuent de mener de grandes aventures, comme Yoko Tsuno, Natacha, Sophie, Isabelle, Prudence Petitpas ou Laureline. Cette dernière connaît tout de même une sensible évolution en étant officiellement consacrée héroïne à part entière en 2007, la série étant rebaptisée *Valérian et Laureline*, mais le statut des autres personnages semble immuable.

Les personnages féminins très stéréotypés, en particulier ceux étudiés dans le troisième chapitre « *Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses* », conservent leurs caractéristiques emblématiques. Nos jeunes filles effacées restent toujours sagement en retrait, n'osant toujours pas s'affirmer. Mademoiselle Jeanne resta, jusqu'à la fin de la série dans les années 90, toujours aussi amoureuse et béatement admirative des exploits farfelus de Gaston. Concernant les Gauloises, hormis leur révolte brève et épisodique dans *La Rose et le glaive*, 1991, elles restent absentes de la vie politique du village, ne participent que très rarement aux banquets et n'ont évidemment plus eu droit à prendre de potion pour aller se battre contre l'envahisseur romain.

Une exception peut toutefois être observée avec Colombe Tiredaile qui connut certains changements mais pas forcément pour le meilleur. Comme l'observe Annie Pilloy dans son ouvrage *Les compagnes des héros de B.D*, la belle de *Rêverose*, après son mariage avec son héros Olivier Rameau, s'est tout « naturellement » dévolue à son nouveau rôle d'épouse traditionnelle au foyer, chargée de faire briller plus que blanc le domicile conjugal pendant que son mari part à l'aventure.

Enfin, pour conclure, le cas de la série *Boule et Bill* apparaît comme le plus révélateur. En effet, dans les albums parus à une date ultérieure à 1975, dessinés par Roba, la mère ne connaît aucune évolution quant à son statut, ou à une diversification de ses activités. Elle reste cette épouse et mère au foyer imperturbable qui, vêtue de son indispensable tablier, remplit sa mission de gardienne du logis familial. Or, on aurait pu s'attendre des changements étant donné que Roba a travaillé sur sa série jusqu'en 2003, mais de nouveau n'est survenu. En revanche, Laurent Verron, élève de Roba qui a repris sa série, a introduit un semblant de modernité dans la série. Tout d'abord, la mère y est beaucoup plus présente, elle occupe de plus en plus le champ spatial. Mais surtout, elle n'apparaît plus comme uniquement une ménagère. Elle n'est plus systématiquement représentée avec son tablier³³⁷ et elle aussi, désormais, a le droit de ranger son balai au placard pour profiter de loisirs aussi bien intérieurs... qu'extérieurs ! Ses sorties ne sont donc plus motivées par le seul devoir d'effectuer des courses alimentaires. Des changements mineurs, certes car cette mère reste tout de même la principale responsable des tâches domestiques, mais au moins dans ces nouveaux albums de la série, l'élève s'est révélé plus novateur ou est sorti des représentations un peu archaïques et restrictives du maître.

³³⁷ Il est aussi intéressant de remarquer que dans les nouveaux albums réalisés par Laurent Verron, les deux premières pages intérieures de la bande dessinées ont changé. En effet, on voit la mère et le père avec Boule et Bill courir à travers la page, aussi souriant que les personnages de *La Petite Maison dans la prairie*. Bien évidemment, la mère n'a pas jugé bon de garder son tablier et a donc opté pour une tenue normale. Dans les albums réalisés par Roba, les pages intérieures pouvaient différer, mais une série représentait les parents, le père en cravate et fumant la pipe et la mère habillée de son tablier.

3 – De nouvelles aventures à venir avec la bande dessinée

Ce travail de recherche amène à bien d'autres perspectives en termes d'études des représentations des identités sexuées dans la bande dessinée. Il laisse ouvert un très large champ d'investigations.

En effet, il serait tout d'abord intéressant de reprendre le même champ spatio-temporel mais de s'intéresser cette fois-ci à la représentation de l'homme car si la femme pouvait cumuler bien des clichés, l'homme n'en est pas moins épargné. Les héros virils, sans peur et sans reproche, forts au combat, maîtres de leurs émotions et entreprenants ont très longtemps bénéficié d'un large monopole. Rares étaient ceux qui contrevenaient à tel modèle, si tel était le cas, cela consistait bien souvent en des héros, certes un peu malhonnêtes, sombres ou impulsifs mais toujours virils. Sauf Gaston. Mais attribuer à un héros masculin des caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes, comme la douceur, la candeur, le fait de montrer ses peurs et d'exprimer ses sentiments, le souci du paraître...paraissait impensable !

Par ailleurs, autour de la thématique des représentations, pourrait s'articuler une étude comparative avec des bandes dessinées représentatives de différentes cultures. La bande dessinée étant le reflet d'une société donnée à un moment, la représentation qui est faite, de la femme dans un *comic*, un *manga* et une bande dessinée européenne, pour une même période, est de fait différente. Il pourrait donc être intéressant dans cette optique de voir quels modèles-types des identités sexués se construisent à partir de ces différents supports, observer, quels sont leurs traits caractéristiques, voir de quelle manière ils évoluent, étudier leur place dans l'histoire.

Le champ même d'étude de ce mémoire, pourrait être élargi à l'après Trente glorieuses afin de voir s'il se dégage de nouveaux modèles-types de femmes, si d'autres disparaissent ou se font plus rares si, notamment, des archétypes féminins, biens ancrés dans les Trente glorieuses, se pérennisent ou non.

Dans le même ordre d'idée, l'analyse pourrait être centrée sur un seul de ces modèles-types, par exemple, la ménagère, afin d'étudier sa représentation à travers des périodes et séries différentes, et de repérer les changements, les ruptures ou les continuités dans cette représentation.

Cette approche pourrait s'inspirer par exemple de la méthodologie utilisée par Hiroko Sato³³⁸, qui observe la représentation de l'évolution de la famille japonaise à travers trois mangas, *Sazae-San*, 1946 de Machiko Hasegawa, première femme *mangaka* au Japon, *Happy house* (soit, *La maison du bonheur*), 1992 et *River's Edge* (soit, *Au bord de la rivière*), 1994 de Kyoko Okazaki. Les histoires se passent dans le Japon de l'après-guerre puis dans le Japon actuel, mettant ainsi en évidence les mutations qu'a connues l'institution familiale japonaise, passant de la traditionnelle famille nucléaire aux familles recomposées et monoparentales dans un contexte de mondialisation et de perte d'influence des valeurs traditionnelles.

³³⁸ Hiroko Sato, « *Aperçu des mutations de la famille japonaise au XXème siècle à travers trois mangas* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19/2004.

ANNEXES

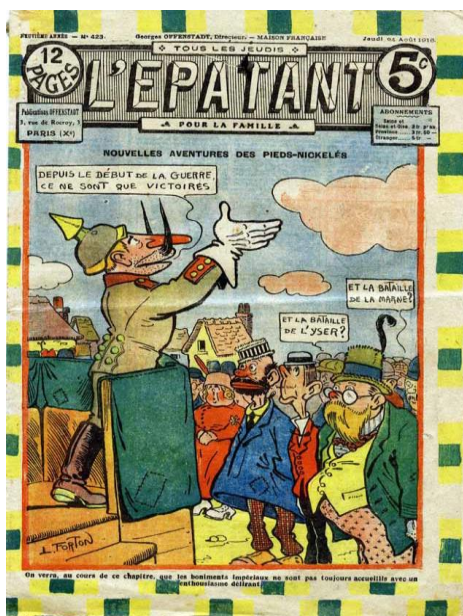
SOMMAIRE DES DOCUMENTS ANNEXES

INTRODUCTION	p. 247
Il était une fois, la bande dessinée franco-belge	p. 247
Couvertures de premiers périodiques de BD (documents 1 et 1 Bis)	p. 247-8
Progressive reconnaissance de la bande dessinée : bédéphilie et exposition (document 2)	p. 248
Méthodologie	p.249
Classement chronologique des bandes dessinées étudiées (document 3)	p. 249
Extrait de la grille de dépouillement pour la série Astérix le Gaulois (document 4)	p. 256
 LA BANDE DESSINEE FRANCO-BELGE, UN OUTIL DE DÉPRAVATION DE LA JEUNESSE ?(CHAPITRE II)	 p. 257
Un big brother dans le domaine des publications jeunesse (document 5)	p. 257
Références chrétiennes dans la bande dessinée franco-belge (documents 6 et 7)	P. 258-9
La bande dessinée, un monde d'hommes ? (document 8)	p. 260
 JEUX DE RÔLES FÉMININS DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE DES TRENTE GLORIEUSES (CHAPITRE III)	 p. 261
L'exaltation de la ménagère (documents 9, 10 et 11)	p. 261-2
 LA RÉVOLUTION DES FILLES DE PAPIER (CHAPITRE IV)	 p. 263
Les produits dérivés et illustrations à caractère érotique (documents 12 et 13)	p. 263
Paragraphe conclusif. Analyse qualitative des typologies de personnages féminins (documents 14)	p. 264
 CONCLUSION	 p.266
De nouvelles auteures dans le vent (document 15)	p. 266
Du côté des nouvelles héroïnes de bandes dessinées franco-belges (document 16)	p. 267

INTRODUCTION

Il était une fois, la bande dessinée franco-belge

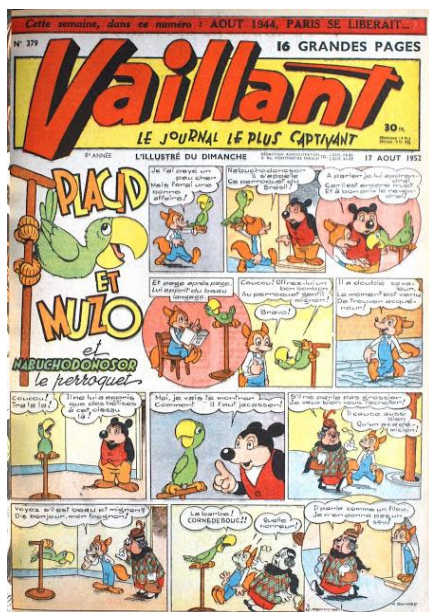
Couvertures de premiers périodiques de BD (document 1)



L'Épatant n°1515, 4 août 1916,
Publications Offenstadt,.



Le Petit Illustré n°1389, 24 mai 1934,
Société parisienne d'édition



Vaillant n°379, août 1944,
Union de la jeunesse républicaine de la France

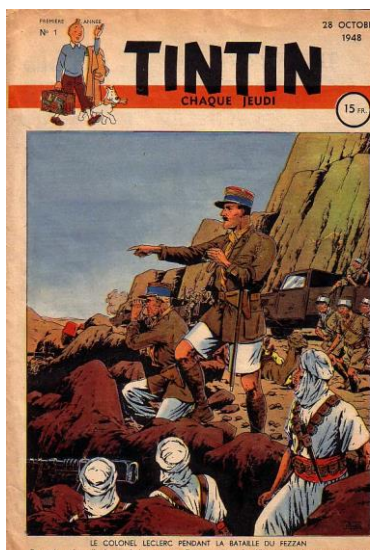


Cœurs Vaillants n°1, 1^{er} janvier 1956
Groupe Fleurus

INTRODUCTION

Il était une fois, la bande dessinée franco-belge

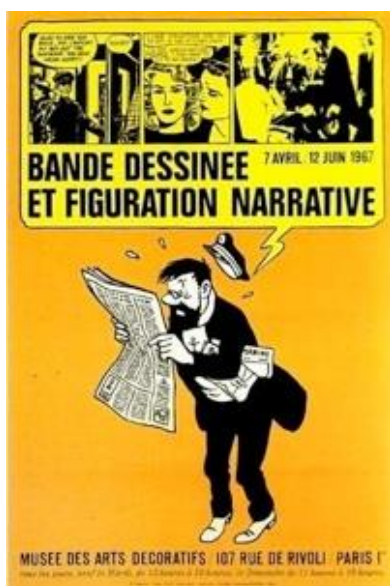
Couvertures de premiers périodiques de BD (document 1 Bis)



De gauche à droite :

- *Spirou* n°1, Dupuis, 21 avril 1938.
- *Tintin* n°1, Dargaud, 28 octobre 1948 (édition française).
- *Pilote* n°1, Dargaud, 29 octobre 1959.

Progressive reconnaissance de la bande dessinée : bédéphilie et exposition (document 2)



Affiche de l'exposition « *Bande dessinée et figuration narrative* » organisée par la S.O.C.E.R.L.I.D en 1967, au Musée des Arts décoratifs de Paris.

INTRODUCTION

Méthodologie

Classement chronologique des bandes dessinées étudiées (document 3)

ANNÉES 30

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Lotus bleu*, 5, Bruxelles, Casterman, 1936 ; 62 p.

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Oreille cassé*, 6, Bruxelles, Casterman, 1937 ; 62 p.

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Sceptre d'Ottokar*, 8, Bruxelles, Casterman, 1939 ; 62 p.

ANNÉES 40

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Secret de la Licorne*, 11, Bruxelles, Casterman, 1943 ; 62 p.

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Sept boules de Cristal*, 13, Bruxelles, Casterman, 1948 ; 62 p.

ANNÉES 50

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin au Pays de l'or noir*, 15, Bruxelles, Casterman, 1950 ; 62 p.

HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Stratonef H.22, le testament de M. Pump*, 1, Bruxelles, Casterman, 1951 ; 52 p.

HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Stratonef H.22, Destination New York*, 2, Bruxelles, Casterman, 1951 ; 52 p.

HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Rayon mystère, le « Manitoba » ne répond plus*, 3, Bruxelles, Casterman, 1952 ; 52 p.

HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Rayon mystère, l'éruption du Karamako*, 4, Bruxelles, Casterman, 1952 ; 52 p.

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol*, 18, Bruxelles, Casterman, 1956 ; 62 p.

HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. La Vallée des cobras*, 5, Bruxelles, Casterman, 1957 ; 52 p.

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Coke en stock*, 19, Bruxelles, Casterman, 1958 ; 62 p.

ANNÉES 60

MARÉCHAL Maurice, *Prudence Petitpas. Prudence Petitpas mène l'enquête, 1*, Bruxelles, Le Lombard, 1960 ; 30 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix le Gaulois, 1*, Paris, Dargaud, 1961 ; 48 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. La Serpe d'or, 2*, Paris, Dargaud, 1962 ; 48 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1962 ; 60 p ;

HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Les bijoux de la Castafiore, 21*, Bruxelles, Casterman, 1963 ; 62 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1963 ; 60 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix et Cléopâtre, 6*, Paris, Dargaud, 1965 ; 48 p.

MARÉCHAL Maurice, *Prudence Petitpas. Zéro brillant, 2*, Le Lombard, 1965 ;

ROBA Jean, *La Ribambelle. La Ribambelle gagne du terrain, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1965 ; 60 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Le Combat des Chefs, 7*, Paris, Dargaud, 1966 ; 48 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix chez les Bretons, 8*, Paris, Dargaud, 1966 ; 48 p.

GREG, *Achille Talon. Les idées d'Achille Talon cerveau-choc !, 1*, Paris, Dargaud, 1966 ; 44 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 3* Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1966 ; 60 p.

ROBA Jean et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle en Écosse, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1966 ; 60 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix et les Normands, 9*, Paris, Dargaud, 1967 ; 48 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix légionnaire, 10*, Paris, Dargaud, 1967 ; 48 p.

GREG, *Achille Talon. Achille Talon, aggrave son cas !, 2*, Paris, Dargaud, 1967 ; 44 p.

MARÉCHAL Maurice, *Prudence Petitpas. Gare aux ancêtres, 3*, Bruxelles, Le Lombard, 1967 ; 48 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 4*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1967 ; 60 p.

ROBA Jean et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle s'envole, 3*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1967 ; 60 p.

FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Des gaffes et des dégâts, 6*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 59 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Le Bouclier arverne, 11*, Paris, Dargaud, 1968 ; 48 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix aux Jeux Olympiques*, 12, Paris, Dargaud, 1968 ; 48 p.

JIDÉHEM, *Sophie. L'œuf de Karamazout*, 1, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 52 p.

JIDÉHEM et VICQ, *Sophie : La bulle du silence*, 2, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 51 p.

ROBA Jean et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle au Galopings*, 4, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 60 p.

FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Un gaffeur sachant gaffer*, 7, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1969 ; 59 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix et le chaudron*, 14, Paris, Hachette, 1969 ; 48 p.

GREG, *Achille Talon. Achille Talon persiste et signe !*, 3, Paris, Dargaud, 1969 ; 44 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill*, 5 Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1969 ; 60 p.

ANNÉES 70

CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatio-temporel. La cité des eaux mouvantes*, 1, Paris, Dargaud, 1970 ; 47 p.

DANY et GREG, *Olivier Rameau. La merveilleuse Odyssée d'Olivier Rameau et de Colombe Tiredaile*, 1, Bruxelles, Le Lombard, 1970 ; 45 p.

FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Lagaffe nous gâte*, 8, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1970 ; 59 p.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. La Zizanie*, 15, Paris, Dargaud, 1970 ; 48 p.

GREG, *Achille Talon. ... Mon fils à moi*, 4, Paris, Dargaud, 1970 ; 45 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill*, 6, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1970 ; 60 p.

CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatio-temporel. L'empire des milles planètes*, 2, Paris, Dargaud, 1971 ; 45 p.

DANY et GREG, *Olivier Rameau. La bulle si-c'était-vrai*, 2, Bruxelles, Le Lombard, 1971 ; 44 p.

FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le cas Lagaffe*, 9, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 52 p.

GOS et WALTHÉRY, *Natacha. Natacha hôtesse de l'air*, 1, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; p. 44.

GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Le Domaine des dieux*, 17, Paris, Dargaud, 1971 ; 48 p.

GREG, *Achille Talon. L'indispensable Achille Talon*, 5, Paris, Dargaud, 1971 ; 45 p.

JIDÉHEM et VICQ, *Sophie : Sophie et le Rayon Kâ*, 5, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 50 p.

ROBA Jean. *Boule et Bill. Des gags de Boule et Bill*, 7, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 52 p.

TILLIEUX Maurice, *César et Ernestine. L'École des gags*, 1, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 44 p.

TILLIEUX Maurice, *César et Ernestine. La vie à deux*, 2, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 44 p.

- BRETÉCHER Claire, *Cellulite. Les États d'âme de Cellulite, 1*, Paris, Dargaud, 1972 ; 78 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Le pays sans étoile, 3*, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Bienvenue sur Alflolol, 4*, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau. Le château des quatre lunes, 3*, Bruxelles, Le Lombard, 1972 ; 46 p.
- DELPORTE Yvan, MACHEROT Raymond, WILL, Isabelle. *Le tableau enchanté, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 44 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le géant de la gaffe, 10*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Le bureau des gaffes en gros, R2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- GOS et WALTHÉRY François, *Natacha. Natacha et le Maharadjah, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 42 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Les Lauriers de César, 18*, Paris, Dargaud, 1972 ; 48 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Le Devin, 19*, Paris, Dargaud, 1972 ; 48 p.
- GREG, *Achille Talon. Achille Talon au pouvoir, 6*, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- GREG et HERMANN, *Comanche. Red Dust; 1*, Bruxelles, Le Lombard, 1972 ; 46 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. Sophie et le cube qui parle, 7*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. Le trio de l'étrange, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 45 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Papa, Maman, Boule et... moi !, 8* Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- TILLIEUX Maurice, *César et Ernestine. Quel métier !, 3*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 44 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Les Oiseaux du maître, 5*, Paris, Dargaud, 1973 ; 46 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau. La caravelle de n'importe où, 4*, Bruxelles, Le Lombard, 1973 ; 44 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Gaffes, bévues et boulettes, 11*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 44 p.
- FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Gare aux gaffes du gars gonflé, R3*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 52 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Astérix en Corse, 20*, Paris, Dargaud, 1973 ; 48 p.
- GREG, *Achille Talon. Les insolences d'Achille Talon, 7*, Paris, Dargaud, 1973 ; 45 p.
- GREG, *Achille Talon. Achille Talon méprise l'obstacle, 8*, Paris, Dargaud, 1973 ; 45 p.
- GREG et HERMANN, *Comanche. Les guerriers du désespoir; 2*, Bruxelles, Le Lombard, 1973 ; 45 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. Le Tiare de Matlotl Halatomatl, 9*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 44 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. L'orgue du diable, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 48 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. La forge de Vulcain, 3*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 44 p.

- ROBA Jean. *Boule et Bill. Une vie de chien*, 9, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 52 p.
- BORGERS Étienne, GOS, WALTHÉRY François, WASTERLAIN Marc, *Natacha. La Mémoire de métal*, 3, Marcinelle-Charleroi, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- BRETÉCHER Claire, *Cellulite. Les Angoisses de Cellulite*, 3, Paris, Dargaud, 1974 ; 64 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau. Le grand voyage en Absurdie*, 5, Bruxelles, Le Lombard, 1974 ; 44 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le gang des gaffeurs*, 12, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- FRANQUIN André, *Gaston. Lagaffe. En direct de Lagaffe*, R4, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Astérix le Gaulois. Le cadeau de César*, 21, Paris, Dargaud, 1974 ; 48 p.
- GREG, *Achille Talon. Les petits desseins d'Achille Talon*, 9, Paris, Dargaud, 1974 ; 45 p.
- GREG, *Achille Talon. Achille Talon, roi de la science-diction*, 10, Paris, Dargaud, 1974 ; 45 p.
- GREG et HERMANN, *Comanche. Les loups du Wyoming*, 3, Bruxelles, Le Lombard, 1974 ; 46 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. Aventures électroniques*, 4, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Attention chien marrant !*, 10, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- TILLIEUX Maurice, *César et Ernestine. Au fil des mauvais jours*, 4, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. L'Ambassadeur des Ombres*, 6, Paris, Dargaud, 1975 ; 46 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau. L'oiseau par-ci, par-là*, 6, Bruxelles, Le Lombard, 1975 ; 46 p.
- GREG, *Achille Talon. Brave et honnête*, *Achille Talon*, 11, Paris, Dargaud, 1975 ; 45 p.
- GREG, *Achille Talon. Achille Talon, au coin du feu*, 12, Paris, Dargaud, 1975 ; 45 p.
- GREG et HERMANN, *Comanche. Le ciel rouge sur Laramie*, 4, Bruxelles, Le Lombard, 1975 ; 47 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno : Message pour l'éternité*, 5, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 48 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Jeux de Bill*, 11, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 44 p.
- TILLIEUX Maurice et WALTHÉRY François, *Natacha. Un trône pour Natacha*, 4, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 45 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros*, 23, Bruxelles, Casterman, 1976 ; 62 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Ce coquin de Cocker*, 12, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1976 ; 44 p.
- DELPORTE Yvan, MACHEROT Raymond, WILL, *Isabelle. Le Maléfice de l'Oncle Hermès*, 3, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1978 ; 46 p.
- ROBA Jean, *Boule et Bill. Souvenirs de famille*, 16, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1979 ; 44 p.

ANNÉES 80

DELPORTE Yvan, MACHEROT Raymond, WILL, Isabelle. *Isabelle et le Capitaine*, 2, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1983 ; 44 p.

DELPORTE Yvan, JIDÉHEM, ROBA Jean, TILLIEUX Maurice et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle enquête*, 5, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1984 ; 46 p.

JIDÉHEM, ROBA Jean, TILLIEUX Maurice et Vicq, *La Ribambelle. La Ribambelle contre-attaque*, 6, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1984 ; 46 p.

FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston. Lagaffe. Le lourd passé de Lagaffe*, R5, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1986; 44 p.

ANNÉES 90

FRANQUIN André, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire, 1955*, 4, Bruxelles, Le Lombard, 1996 ; 152 p.

INFORMATIONS SUR CERTAINES ÉDITIONS

GASTON LAGAFFE

Parmi les albums de la série *Gaston Lagaffe*, certains sont numérotés avec un « R ». Ces albums sont des rééditions lancées dans les années 70 par les éditions Dupuis car les premiers numéros de Gaston parus en petit format étaient devenus introuvables.

* FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Le bureau des gaffes en gros*, R2, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972; 52 p.

→ Cet album reprend le contenu du quatrième album de Gaston, *Gaffes en gros* paru en 1965, plus des planches inédites.

* FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Gare aux gaffes du gars gonflé*, R3, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973; 52 p.

→ Cet album reprend le contenu du premier album de Gaston, *Gare aux gaffes* paru en 1966, et du cinquième album, *Les gaffes d'un gars gonflé* paru en 1967.

* FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston. Lagaffe. Le lourd passé de Lagaffe*, R5, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1986; 44 p.

→ Cet album comprend des gags inédits, des dessins qui avaient été publiés pour animer *Spirou*, ainsi que des planches de publicité pour la marque belge de soda *Orange Piedbœuf*.

À PROPOS DE CERTAINES DATES DE PUBLICATION

Parmi les séries étudiées, certaines sont parues en édition album à une date postérieure à la période des Trente glorieuses.

C'est le cas de la série *Isabelle* (*Le Maléfice de l'Oncle Hermès*, 3 publiée en 1978 ; *Isabelle et le Capitaine*, 2 publiée en 1983) ou de *La Ribambelle* (*La Ribambelle enquête*, 5 publiée en 1984 ; *La Ribambelle contre-attaque*, 6 publiée en 1984). Néanmoins, pour ces deux séries, les histoires mentionnées susmentionnées ont été publiées dans *Spirou* pendant la période des Trente glorieuses, soit le cadre temporel du mémoire.

L'album *Souvenir de famille*, 16 de la série *Boule et Bill* de Jean Roba a été publié en 1979 mais est composé de gags inédits, réalisés en 1960 et 1963.

À PROPOS DE CERTAINES ÉDITIONS INTÉGRALE

Pour certaines séries, des éditions intégrales et des recueils ont été utilisés pour l'analyse des personnages.

C'est notamment le cas pour *Achille Talon* ; *Astérix le Gaulois* ; *César* ; *Comanche* ; *Isabelle* ; *Natacha* ; *La Ribambelle* ; *Olivier Rameau* ; *Sophie* ; *Yoko Tsuno*.

Pour le présent classement, il n'a pas été tenu compte de ces éditions car le but était de montrer les années de parution de chacun des albums. Toutefois, ces éditions intégrales et recueils, ayant servi de support pour ce mémoire, ils sont donc mentionnés dans les sources.

INTRODUCTION

Méthodologie

Extrait de la grille de dépouillement pour la série *Astérix le Gaulois* (document 4)

Albums	Présence de femme		Au foyer	Active	Autoritaire caprice	Cupide, Vaniteuse	Effacée, naïve	Naïveté	Médiance	Carac. positives
	NON	OUI								
<i>Astérix le Gaulois</i>	x									
<i>Astérix et Cléopâtre</i>		C		x	x	x				x
<i>Astérix légionnaire</i>		F					x			
<i>Le bouclier arverne</i>		B	x							
<i>La zizanie</i>		B et FA	x		x	x			x	
<i>Le domaine des dieux</i>		B, FA				x		x		
<i>Les lauriers de César</i>		B				x		x		
<i>Le Devin</i>		B et FA	x			x	x			
<i>Astérix en Corse</i>		x	x							
<i>Le cadeau de César</i>		B et A	x		x	x			x	

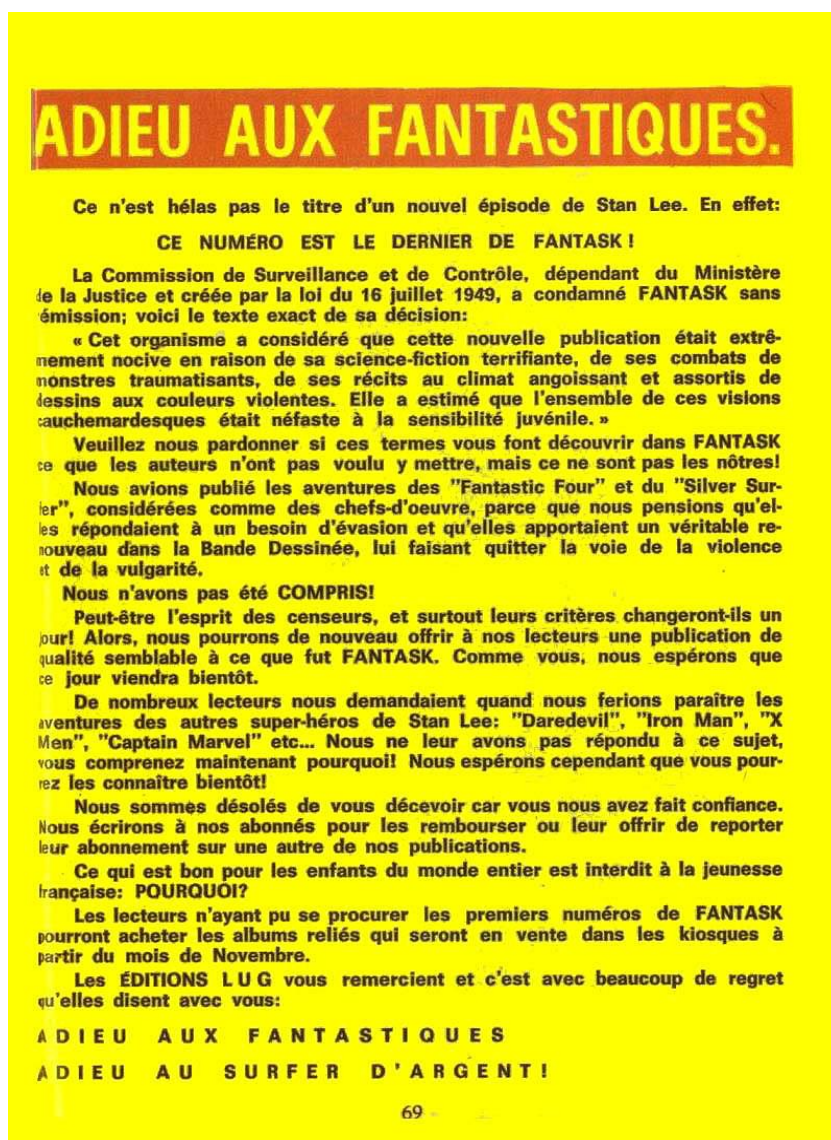
Légende : C = Cléopâtre ; F = Falbala ; B = Bonemine ; FA = femme d'Agécanonix ; A = Angine

Les « caractéristiques positives » concernent les qualités traditionnellement attribuées aux héros.

PREMIÈRE PARTIE : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN NO WOMAN'S LAND ?

CHAPITRE II : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN OUTIL DE DÉPRAVATION DE LA JEUNESSE ?

Un *big brother* dans le domaine des publications jeunesse (document 5)



« Adieu aux Fantastiques », *Fantask*, 7, 1969 ; p. 69.

PREMIÈRE PARTIE : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN NO WOMAN'S LAND ?
CHAPITRE II : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN OUTIL DE DÉPRAVATION DE LA JEUNESSE ?

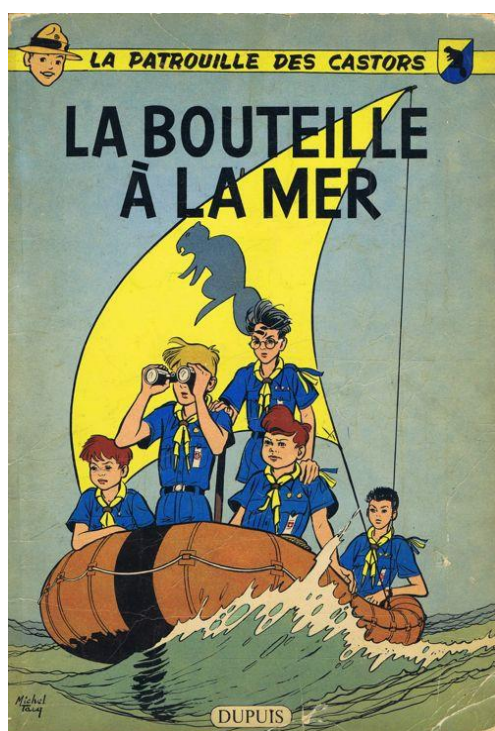
Références chrétiennes dans la bande dessinée franco-belge

Le scoutisme (documents 6)

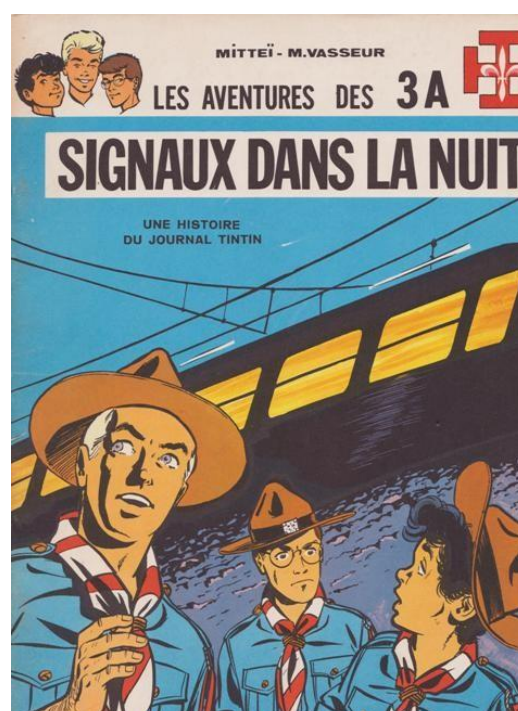
Roba, *Boule et Bill*, n°14, *Ras l'Bill*, Dupuis, 1981.
 Gag « *En avant, scout !* », page ..., case n°7.



Jean-Michel Charlier et Mitacq,
La patrouille des Castors, tome 5, *la bouteille à la mer*, Dupuis, 1959.



Mittéi et Maurice Vasseur,
Les aventures des 3A, tome 4, *Signaux dans la nuit*, Le Lombard, 1970.

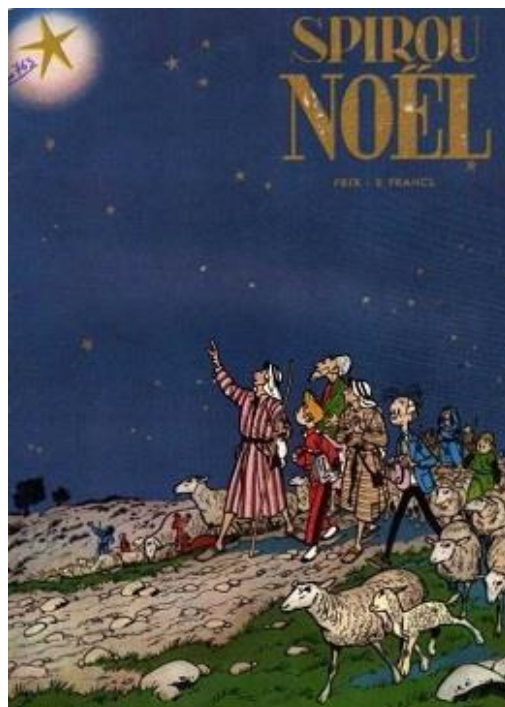


Les fêtes chrétiennes (documents 7)

Le Journal de Tintin, n°9, 23 décembre 1948



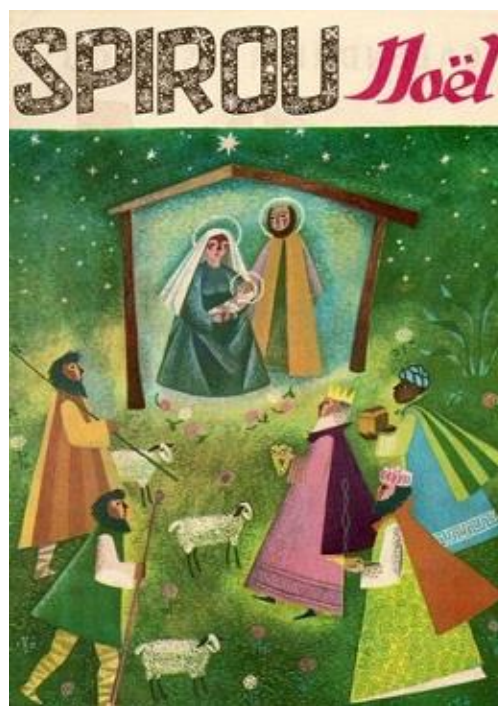
Spirou, n°765, 11 décembre 1952



Le Journal de Tintin, n°530, 18 décembre 1958



Spirou, n°975, 20 décembre 1956



PREMIÈRE PARTIE : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN NO WOMAN'S LAND ?
CHAPITRE II : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN OUTIL DE DÉPRAVATION DE LA JEUNESSE ?

La bande dessinée, un monde d'hommes ? (document 8)



« *Jeudi snob* »

Greg, *Achille Talon, l'intégrale 2* (originellement, *Achille Talon au pouvoir*, 6, Dargaud, 1972), Dargaud, 1997 ; p. 147.

DEUXIÈME PARTIE : LES HÉROÏNES DE PAPIER, DES COULISSES AU-DEVANT DE LA SCÈNE
CHAPITRE III : JEUX DE RÔLES FÉMININS DANS LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE DES TRENTE GLORIEUSES

L'exaltation de la ménagère

La mère dans *Boule et Bill* (document 9)

Figurine *Mère énervée*
 2011, tirage limité
 Leblon-Delienne



Madame Talon, sans prénom (document 10)

Achille Talon magazine, n°1, Dargaud, 1975.



Les Gauloises dans Astérix, portraits de commères cupides et matérialistes (document 11)

René Goscinny et Albert Uderzo, *Astérix le Gaulois. Le Devin*, 19, Dargaud, 1972 ; p. 43.



DEUXIÈME PARTIE : LES HÉROÏNES DE PAPIER, DES COULISSES AU-DEVANT DE LA SCÈNE.

CHAPITRE IV : LA RÉVOLUTION DES FILLES DE PAPIER

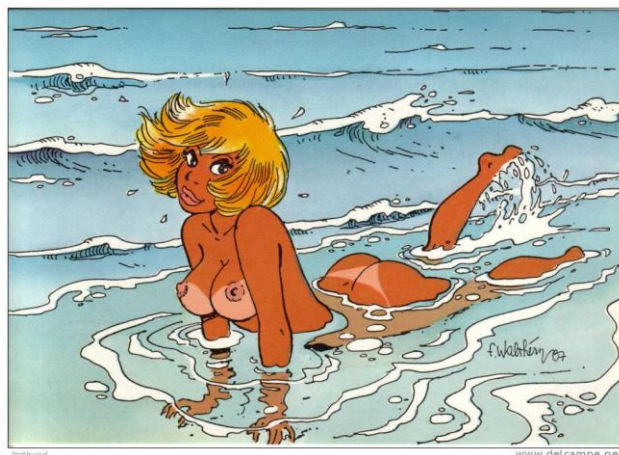
Les produits dérivés et illustrations à caractère érotique

Natacha (série *Natacha*) documents 12

Figurine *Natacha en maillot de bain*
 Juin 1999, tirage limité
 Leblon-Delienne.



François Walthéry, *Natacharme*
 Khany, Portfolio, 8, 1987.



Colombe Tiredaile (série *Olivier Rameau*) documents 13

Couverture du *DBD*, *DBD*, 5, décembre 1999
 Cahier n°2, dossier Dany



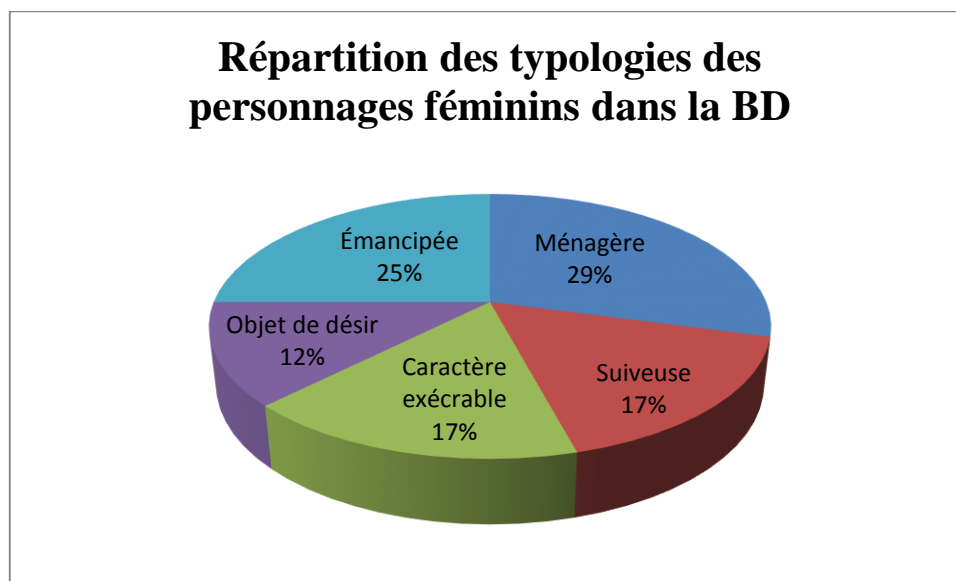
Figurine *Colombe à la plage*
 Septembre 2001, tirage limité.
 Leblon-Delienne.



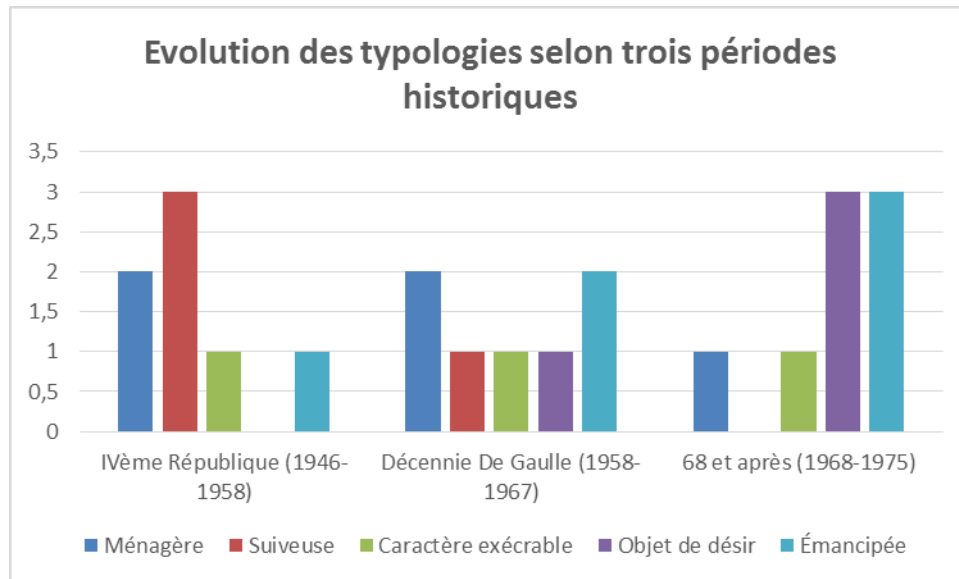
DEUXIÈME PARTIE : LES HÉROÏNES DE PAPIER, DES COULISSES AU-DEVANT DE LA SCÈNE.

CHAPITRE IV : LA RÉVOLUTION DES FILLES DE PAPIER

Partie conclusive. Analyse qualitative des typologies de personnages féminins dans la bande dessinée (documents 14)



Ce premier graphique en secteur permet de mettre en exergue la part que représente chacun des modèles-type parmi l'ensemble étudié. Il est ainsi possible de constater, par exemple, que la femme émancipée ne concernait qu'un quart des personnages féminins sur la période 1945-75, alors que les personnages féminins effacés ou antipathiques sont très majoritaires.



Ce graphique en colonne permet de dégager l'évolution des représentations sur la période 1945-75, découpée en trois temps.

Ainsi, si la femme objet de désir était absente des pages de bande dessinée de la France de la fin des années 40 et des années 50, elle est apparue timidement dans le courant des années 60 pour s'imposer avec force à la fin des années 60. La femme émancipée connaît également une entrée en scène progressive. Une évolution toute contraire est observée pour le modèle-type de la suiveuse qui primait au début de la période (fin des années 40 et années 50) avant de chuter dans les années 60 pour disparaître dans la période post-68.

NB : lorsqu'il est dit qu'il n'y a plus de personnage féminin appartenant au modèle de la suiveuse dans la troisième subdivision temporelle, il faut le comprendre dans le sens où parmi les nouveaux personnages féminins faisant leur entrée dans le monde du 9^{ème} art, il n'y en a plus pouvant se joindre à cette catégorie. Toutefois, cela n'empêche pas que des personnages féminins suiveurs, apparus avant 1968, perdurent comme Pompon de *Modeste et Pompon* par exemple.

CONCLUSION

De nouvelles auteures dans le vent

Manifeste « *Navrant* », paru dans *Le Monde*, 27 janvier 1985 (document 15)

« Navrante cette soi-disant nouvelle presse percluse des plus vieux et des plus crasseux fantasmes machos.

Navrant de voir la plupart des journaux de bandes dessinées emboîter le pas, prendre le chemin réducteur de l'accroche-cul et de l'attrape-con.

De la 'porno à quatre mains', au 'strip-tease des copines', en passant par 'l'étude comparative des lolitas', 'le roi de la tripe', 'les nouveaux esclaves', 'les mange-merde', j'en passe, les talents se déploient, virils. Ils nous proposent d'accompagner 'le grand capitaine Rommel' dans le souffle nouveau de l'aventure.

Rétro, humour fin de race, potins mondains-branchés, nostalgie coloniale, violence gratuite, poujadisme, sexe-con, fétichisme, sexisme et infantilisme sont à l'ordre du jour.

Parce que nous aimons certaines bandes dessinées, parce que nous souhaitons que les journaux soient au service des créateurs et pas des seuls marchands, parce que ces derniers réduisent chaque jours davantage la place accordée à la création au profit de l'uniformisation, nous avons voulu réagir, en souhaitant que cette lettre trouve un écho auprès des auteurs comme des lecteurs. »

Manifeste signé par : Nicole Claveloux, Florence Cestac, Chantal Montellier, et Jeanne Puchol.

Avec le soutien d' Arnaud de la Croix, Franck, Thierry Groensteen, Bruno Lecigne, et Pierre Sterckx.

Quelques lignes d'une interview donné à Hélène Lazar, une journaliste de "la vie en rose".

Conclusion

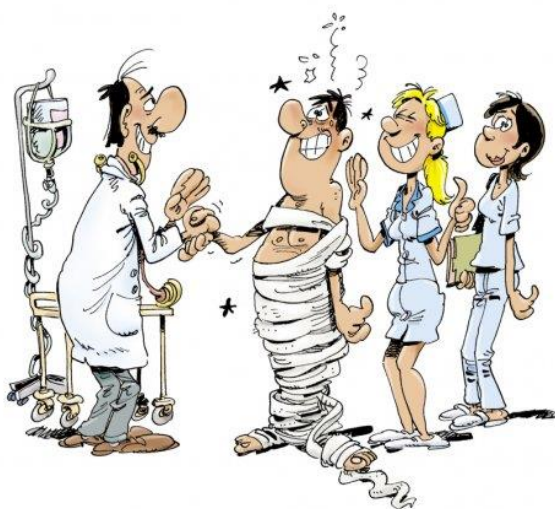
Du côté des nouvelles héroïnes de bandes dessinées franco-belges (document 16)

Années 70 (après 75)

Adèle Blanc-Sec dans *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* de Jacques Tardi aux éditions Casterman.



Années 80



De gauche à droite :

- *Les femmes en blanc* de Philippe Bercovici et Raoul Cauvin aux éditions Dupuis.
- *Aria* de Michel Weyland aux éditions du Lombard puis Dupuis à partir du tome 16.

les aventures de
JEANNETTE POINTU
 reporter photographe

Texte et dessin: Wasterlain



De gauche à droite :

- Jeannette Pointu dans la série éponyme de Marc Wasterlain aux éditions Dupuis.
- Marion Duval dans la série éponyme d'Yvan Pommaux aux éditions Bayard.



7



De gauche à droite :

- Henriette dans *Le journal d'Henriette* de Charles Berberian et Philippe Dupuy aux éditions du Fluide glacial.
- Agrippine dans la série éponyme de Claire Bretécher aux éditions Bretécher.

Années 90



De gauche à droite :

- Rubine de la série éponyme de Mythic et François Walthéry aux éditions du Lombard.
- Mélusine de la série éponyme de Clarke et François Gilson aux éditions Dupuis.
- Malika Secouss de la série éponyme de Téhem aux éditions Glénat.



De gauche à droite :

- Cixi et C'ian dans *Lanfeust de Troy* de Christophe Arleston et Didier Tarquin aux éditions Soleil.
- Waha et son père Teträm dans *Trolls de Troys* de Christophe Arleston et Jean-Louis Mourier aux éditions Soleil.

Bibliographie

I – Instrument de travail

- ABRIC Jean-Claude (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994 ; p. 7 à 77.
 ABRIC Jean-Claude (dir.), *Méthodes d'étude des représentations sociales*, Érès, 2003.
 DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Editions Presses universitaires de France, 2010 ; 900 p.

II - Histoire

1 – Histoire de la France au XXème siècle

- BERNSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXème siècle. 1930 à 1958. II*, Paris, Perrin, 2009 ; p. 768.
 BERNSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXème siècle. 1958 à nos jours. III*, Paris, Perrin, 2009 ; p. 75 à 110, p.213 à 271.
 DELACROIX Christian et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *1945, La France du temps présent*, Paris, Belin, 2010, CORNETTE Joël (dir.), p. 137 à 189, p. 367 à 445, p. 553 à 555, p. 564 à 575.

2 - Histoire sociale en France après 1945

- ARTIÈRES Philippe et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *68, une histoire collective. 1962-1981*, Paris, La Découverte, 2008 ; p. 71 à 75, p.348 à 349, p. 435 à 441, p. 451 à 455, p.538 à 545.
 BERNSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXème siècle. 1930-1958*, Paris, Perrin, 2009 ; p. 563 à 611.
 BORNE Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2000; p. 81 à 102.
 ÉTÉVÉ Christiane, « MIGNON Jean-Marie. Une histoire de l'Education populaire », *Revue française de pédagogie*, ENS Editions, octobre-décembre 2007 ; 6 p.
 POUJOL Geneviève, « Education populaire : une histoire française », *Revue Hermès*, Editions CNRS, volume 2 n°42, 2005 ; p. 126 à 130.
 SCHOR Ralph, *Histoire de la société française au XXème siècle*, Paris, Belin, 2004 ; p. 255 à 266, p. 301 à 307, p. 311 à 324, p. 394 à 398, p. 427 à 434.
 Cycles de conférences « Des archives pour l'éducation populaire : les archives nationales rejoignent le PAJEP »

- BESSE Laurent, « *La culture sportive promue par Joffre Dumazedier et Peuple et Culture à la Libération* »
- LEE DOWNS Laura, « *Des vacances pour tous, 1954 de Lucien Wagner* »

3 - Histoire culturelle en France après 1945

GOETSCHEL Pascale, *Histoire culturelle de la France au XXe siècle*, Paris, La documentation française, 8077, septembre-octobre 2010 ; p. 42 à 43, p.44 à 45, p. 50 à 55.

ORY Pascal, *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008 ; p. 227 à 244.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Historie culturelle de la France, 4. Le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 2005 ; p. 277 à 296.

II – Études sur les femmes et les questions de genre

1 - Histoire des femmes en France depuis 1945

BARD, Christine, *Les femmes dans la société française au 20e siècle*. Paris, Armand Colin, 2001 ; p. 184 à 186.

DUBY Georges et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident, Le XXème siècle, V*, Paris, Plon, 2002, THÉBAUD François (dir.) ; p. 433 à 508, p. 555 à 623 et p. 667 à 695.

CHAPERON, Sylvie, *Les années Beauvoir 1945-1970*. Paris, Fayard, 2000, 430 p

FAURÉ Christine (dir.), *Encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris, PUF, 1997 ; 885 p.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije et MARSEILLE Jacques, *Les grands évènements de l'Histoire des femmes*, Collection La mémoire de l'Humanité. Paris, Larousse, 1993 ; 320p.

MONTREYNAUD Florence, *Le XX° siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1992 ; 753 p.

PAVARD Bibia et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Lutte des femmes : 100 ans d'affiches féministes*, Les Échappés, 2013, 136 p.

RIOT-SARCEY Michèle (dir.), *De la différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Larousse, 2010 ; 287 p.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008 ; 122 p.

ROGERS Rebecca et THÉBAUD Françoise, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Paris, Textuel, 2010 ; 159 p.

SCHWEITZER Sylvie, *Femmes de pouvoir. Une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Payot, 2010 ; 252 p.

THÉBAUD Françoise, « *Écrire l'Histoire des Femmes et du Genre en France* », *Historiens et géographes*, 392, octobre 2005 ; p. 71 à 81.

ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France, 19e-20e siècles*, Rennes, PUR, 2005 ; 254 p.

2 – Sociologie du genre

ALET Claire (cord.), *Femmes-hommes, l'égalité en action*, Hors-série *Alternatives Économiques* n°63, septembre 2013. Paris, Scop-SA Alternatives économiques, 2013 ; 128 p.

BLÖSS Thierry et FRICKEY Alain, *La femme dans la société française*, Collection Que sais-je ? 4^{ème} édition. Paris, PUF, 2006 ; 127 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 ; 177 p.

FERRAND Michèle, *Féminin, Masculin*, Paris, La Découverte, 2004 ; 123 p.

FRIEDMAN Betty, *La femme mystifiée*, Paris, Denoël Gonthier, 1964 ; 450 p.

GABORIT Philippe (dir.), *Les stéréotypes de genre. Identités, rôles sociaux et politiques publiques*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; p. 15 à 40, p. 129 à 145, p. 163 à 181.

GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles*, Paris, Des Femmes, 1973 ; 206 p.

LÖWY Ilana, *L'emprise du genre*, Paris, La Dispute, 2006 ; 276 p.

3 - Droits des femmes

CARMONA CUENCA Encarna (dir.), *Diversidad de género e igualdad de derechos*, Tirant Lo Blanch, Valencia, Universidad de Alcalá de Henares (Madrid), 2012 ; 203 p.

4 – Conférences sur les droits des femmes et les questions de genre

« Pourquoi le genre peine-t-il à s'imposer comme une donnée fondamentale dans tous les domaines de la recherche ? », avec BOZON Michel, sociologue ; DEVREUX Anne-Marie, sociologue ; PAPERMAN Patricia, politiste ; THINUS-BLANC Catherine et TOURAILLE Priscille. Organisée par le CNRS dans le cadre du cycle de conférences Fondamentales, le forum du CNRS. Les 14, 15 et 16 novembre, Université Paris-Sorbonne.

« Le combat féministe, quelles avancées pour quelles perspectives ? », avec DE HASS Caroline, fondatrice EGAE ; SERRE-COMBE Claire, représentante de Osez le Féminisme ! et une représentante LMDE. Organisée par le syndicat étudiant UNEF, le 25 novembre 2013, Centre PMF de Paris Panthéon 1 à Paris)

« Journée d'étude interdisciplinaire sur le genre », étudiants et étudiantes en Master présentant leurs travaux de recherches, le 10 mars 2014, ALBERT Sophie et LEGRAND Raphaëlle (coord.), Université Paris-Sorbonne.

III - Représentations de la femme

1 - Histoire des représentations de la femme

FAVRE Camille, « La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 35/2012 ; p. 241.

SATO Hiroko, « Aperçu des mutations de la famille japonaise au XX^{ème} siècle à travers trois mangas », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19/2004 ; 7 p.

2 – Les femmes dans la bande dessinée

A – ÉTUDES GÉNÉRALES

BLANCO CORDÓN Tatiana, *L'image de la femme dans les cómics femeninos des années 1960-1970 en Espagne : conflit identitaire ou schizophrénie de genre*, n.d., <http://comicalites.revues.org/1569>

DELABORDE Blanche, *Le Magazine de bandes dessinées « Ah ! Nana », 1976-1978*, Mémoire de recherche, sous dir. de Nicolas Bourguinat, Marc Bloch à Strasbourg, 2005

HONOREZ Amélie, *La représentation du genre féminin dans la bande dessinée québécoise*, Mémoire de maîtrise, Communication sociale, Québec à Trois-Rivières, juin 2012 ; 102 p.

TALET Virginie, *Le magazine « Ah ! Nana » : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?*, *Revue Clio : Femmes, genre, histoire*. n°24, 2006 ; 12 p.

B – LES AUTEURES DANS LE MONDE DE LA BANDE DESSINÉE

NAECO Sébastien, « *La BD Girly en question* », *Le Comptoir de la BD*, 1er septembre 2011 ; <http://lecomptoirdelabd.blog.lemonde.fr/2011/09/01/la-bd-girly-en-question/>

PILLOY Annie, « *Les femmes dans la BD : ces femmes qui font des bulles* », *BD Paradiso* ; <http://www.bdparadisio.com/femmes.htm>

Ombres Blanches, « *Les filles aussi font la bulle* », dossier sur les femmes dans la BD (<http://www.ombres-blanches.fr/dossiers-bibliographiques/themes/bandes-dessinees/adultes/les-femmes-dans-la-bd.html>)

Scumgrrrls, Dossier : les femmes dans la bande dessinée (<http://www.scumgrrrls.org/article107.html>)

C – LES PERSONNAGES FÉMININS

LIPANI VAISSADE Marie-Christine, « *Révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone : cartographie d'une émancipation de fraîche date* », *Revue Le temps des médias*, n°12, 2009 ; p.152 à 162 ; <http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-p-152.htm>

PILLOY Annie, *Les compagnes des héros de B.D. Des femmes et des bulles*, L'Harmattan, 1994 ; p 9 à 18, p. 119 à 133, 179 à 186.

VERGNON-BONDARNAUD (dir.), *Aline Les femmes font des bulles*, Agor'elles, 44-45, décembre 2008 ; 10 p.

3 – Représentation de la femme dans des supports autres que la bande dessinée

A – DANS LA CULTURE POP

BARAUD Didier (dir.), *Pulp, n°1 : Féminin, Masculin* ; Paris, Noodles Editions, janvier 2014 ; 127 p.

B - DANS L'ART

ALVAREZ GONZÁLEZ Marta et BARTOLENA Simona, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010 ; 383 p

C – DANS LA PUBLICITÉ

PIETRUCCI Sophie, VENTIANE Chris, VINCENT Aude, *Contre les publicités sexistes*, L'échappée, 2012 ; 238 p.

4 – Travaux universitaires sur les femmes et le genre

A - SUR LES FEMMES

MADAY Marie-Cécile, *Des jeunes filles dans le vent. Etude des représentations de la jeune fille dans la presse pour adolescentes des années 1970*, Mémoire de maîtrise en histoire contemporaine, Jean-Noël Luc (dir.). Université de Paris-Sorbonne 4.

B – SUR UNE PÉRIODE HISTORIQUE

SEMONSUT Pascal, *La représentation de la Préhistoire en France dans la seconde moitié du XXème siècle (1940-2000)*. Thèse de doctorat d'histoire, Jean-Noël Luc (dir) Université de Paris-Sorbonne 4, Centre Roland-Mousnier.

(Thèse contenant des développements sur la représentation de la Préhistoire dans la bande dessinée et sur la femme préhistorique).

IV– Études sur la bande dessinée

1 - Sur la bande-dessinée en général et les séries

BUENO Antoine, *Le Petit livre bleu*, Paris, Pocket, 2013 ; 187 p.

BUSNEL François (dir), *L'histoire secrète d'Astérix, Lire* Hors-série n°1, Paris, Groupe Express-Expansion, 2004 ; 146 p.

FRANÇOIS Virginie, *La bande dessinée*, Paris, Scala, 2003 ; 125 p.

MOUCHART Benoît, *La Bande dessinée*, Collections Idées reçues. Paris, Le Cavalier bleu, 2009 ; 190 p.

2 - Histoire de la bande dessinée

BARON-CARVAIS Annie, *La Bande dessinée*, Collection Que sais-je ?, Paris, 5ème édition, PUF, 2007 ; 128 p.

DELISLE Philippe, *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ? Années 1930 / Années 1980*, Paris, Karthala, 2010 ; 184 p.

GAUMER Patrick, *Les années Pilotes. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 7 à 221.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, 2009, Skira Flammarion ; p. 6 à 128.

STRÖMBERG Fredrik, *La propagande dans la BD. Un siècle de manipulation en images*, Paris, Eyrolles, 2010 ; p. 62 à 107 132 à 149.

TALET Virginie, « *Le magazine Ah! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 24/2006 ; 12 p.

3 - Histoire de la loi de 1949 dans la bande dessinée

BARON-CARVAIS Annie, *La Bande dessinée*, Paris, PUF, 1985 ; p. 82 à 93.

BOUDET François, entretien avec Bernard Joubert : « *L'autocensure sans cervelle est encore fréquente dans l'édition* », *ActuaBD*, avril 2008.

<http://www.actuabd.com/Bernard-Joubert-L-autocensure-sans-cerveille-est-encore-frequence-dans-l-edition>

CHARBONNEL Pierre, « *Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949* », *Enfance*, tome 6, n°5, 1953 ; p. 433 à 437.

CRÉPIN Thierry et CRÉTOIS Anne, « *La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure* », *Le Temps des médias*, 1, 2003 ; p. 55 à 64.

FRANÇOIS Alain, « *Les super-héros reviennent de loin* », *Culture visuelle*, mai 2012.

<http://culturevisuelle.org/detresse/archives/1166>

FRÉMION Yves et JOUBERT Bernard, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternatives, 1989 ; p. 8 à 27, 76 à 89, 98 à 104

MARMONNIER Christian et MOUCHART Benoît, « *Dehors les Yankees !* », *Poncetd* (bande dessinées pour adultes), juillet 2000.

<http://poncetd.perso.neuf.fr/CENSURE/comicsdaily.htm#Yankees>

MOUCHART Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier bleu, 2010 ; p. 35 à 43.

4 - Histoire de la bande dessinée américaine

BERNIÈRE Vincent (dir.), *Un siècle de BD américaine*, Beaux-Arts, hors-série, TTM éditions, 2010 ; p. 64 à 79.

GABILLET Jean-Paul, *Des comics et des Hommes : histoire culturelle des comic book aux États-Unis*, Nantes, Editions du Temps, 2005 ; p. 9 à 20 ; 54 à 66.

5 – Conférences sur la bande dessinée

Cycles de conférences dans le cadre de l'évènement SoBD 2013, les 29, 30 novembre et le 1^{er} décembre 2013, Espace des Blancs manteaux à Paris.

- *La place des fanzines dans le discours sur la BD* (avec BLANCHET Evariste, BOCQUET Jean-Louis, MARCEL Philippe et MORIN Philippe).
- *Revue de littérature des ouvrages sur la bande dessinée* (avec HIRTZ Manuel, INSERGUEIX Sylvain, LEMAIRE Thomas, MORGAN Harry et PUCHOL Jeanne)
- *Quatre commentaires de planches, quatre approches du discours sur le 9^{ème} art* (avec GREGOGNA Joël, MORGAN Harry, RUBIS Florian et SAUSVERD Antoine)

V – Études sur la jeunesse en France après 1945

1 - Histoire des jeunes en France

BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècles*, Paris, PUF, 2009 ; p. 137 à 243 et p. 277 à 294.

BERNARD Mathias, « *La "culture jeune", objet d'histoire ?* », *Regards croisés sur la jeunesse*, 24/2007

CHARON Jean-Marie, *La presse des jeunes*, Paris, La Découverte & Syros, 2002 ; p. 10 à 34.

GOETSCHER Pascale, « *Les sixties ou la 'culture jeune'* », *Histoire culturelle de la France au XX^{ème} siècle*, Documentation française, 8077, septembre-octobre 2010 ; p. 42 et 43.

LEMONNIER Jean-Marc et VERGNIoux Alain, « *Les adolescents des années soixante : salut les copains !* », *Le Télémaque*, 2010/2 (n° 38), Presses universitaires de Caen, p. 87 à 100.

SABATIER Benoît, *Culture jeune. L'épopée du rock*, Arthème Fayard, 2011 ; p. 39 à 67 ; p. 151 à 267.

SIRINELLO Jean-François, « *Les années 60, première manière* », *Le temps des masses. Le Vingtième siècle. Histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 2008, RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.) ; p. 302 à 323.

2 - Sociologie de la jeunesse

BOURDIEU, « *La jeunesse n'est qu'un mot* », *Question de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p 143 à 154.

GALLAND Olivier, *Les jeunes*, Paris, La Découverte & Syros, 2009 ; p. 6 à 84.

SOURCES

I – Sources iconographiques

1 – Bandes dessinées

- BORGERS Étienne, GOS, WALTHÉRY François, WASTERLAIN Marc, *Natacha. La Mémoire de métal*, 3, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- BORGERS Étienne, GOS, WALTHÉRY François, WASTERLAIN Marc, *Natacha. Panique à bord ! L'intégrale, tome 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 2007 ; 160 p.
- BRETÉCHER Claire, *Intégrale. Les états d'âme de Cellulite. Salades de saison. Les angoisses de Cellulite*, Paris, Dargaud, 1980 ; 220 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. La cité des eaux mouvantes*, 1, Paris, Dargaud, 1970 ; 47 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. L'empire des milles planètes*, 2, Paris, Dargaud, 1971 ; 45 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Le pays sans étoile*, 3, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Bienvenue sur Alflolol*, 4, Paris, Dargaud, 1972 ; 46 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. Les Oiseaux du maître*, 5, Paris, Dargaud, 1973 ; 46 p.
- CHRISTIN Pierre et MÉZIÈRES Jean-Claude, *Valérian, agent spatiotemporel. L'Ambassadeur des Ombres*, 6, Paris, Dargaud, 1975 ; 46 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau, l'intégrale 1*, Bruxelles, Joker, 2010, 158 p.
- DANY et GREG, *Olivier Rameau, l'intégrale 2*, Bruxelles, Joker, 2011, 159 p.
- DELPORTE Yvan, FRANQUIN André, MACHEROT Raymond et WILL, *Isabelle, l'intégrale 1*, Bruxelles, Le Lombard, 2007 ; 216 p.
- FRANQUIN André, *Modeste et Pompon, les Classiques du rire, 1955*, 4, Bruxelles, Le Lombard, 1996 ; 152 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Des gaffes et des dégâts*, 6, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 59 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Un gaffeur sachant gaffer*, 7, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1969 ; 59 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Lagaffe nous gâte*, 8, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1970 ; 59 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le cas Lagaffe*, 9, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 52 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le géant de la gaffe*, 10, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Gaffes, bévues et boulettes*, 11, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 44 p.
- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. Le gang des gaffeurs*, 12, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.

- FRANQUIN André, *Gaston Lagaffe. En direct de Lagaffe, R4*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974; 44 p.
- FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Le bureau des gaffes en gros, R2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972; 52 p.
- FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Gare aux gaffes du gars gonflé, R3*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973; 52 p.
- FRANQUIN André et Jidéhem, *Gaston Lagaffe. Le lourd passé de Lagaffe, R5*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1986; 44 p.
- GOS et WALTHÉRY François, *Natacha. Natacha et le Maharadjah, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 42 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome I*, Paris, Hachette, 1989 ; 230 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome I*, Paris, Hachette, 1989 ; 230 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome III*, Paris, Hachette, 1989 ; 230 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome IV*, Paris, Hachette, 1989 ; 230 p.
- GOSCINNY René et UDERZO Albert, *Les aventures d'Astérix, l'intégrale, tome V*, Paris, Hachette, 1989 ; 246 p.
- GREG, *Achille Talon, l'intégrale 1*, Dargaud, 1997 ; 149 p.
- GREG, *Achille Talon, l'intégrale 2*, Dargaud, 1997 ; 149 p.
- GREG, *Achille Talon, l'intégrale 3*, Dargaud, 1997 ; 149 p.
- GREG, *Achille Talon, l'intégrale 4*, Dargaud, 1997 ; 149 p.
- GREG et HERMANN, *Comanche, l'intégrale 1*, Bruxelles, Le Lombard, 2004, 262 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Stratoneh H.22, le testament de M. Pump, 1*, Bruxelles, Casterman, 1951 ; 52 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Stratoneh H.22, Destination New York, 2*, Bruxelles, Casterman, 1951 ; 52 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Rayon mystère, le « Manitoba » ne répond plus, 3*, Bruxelles, Casterman, 1952 ; 52 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. Le Rayon mystère, l'éruption du Karamako, 4*, Bruxelles, Casterman, 1952 ; 52 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Jo, Zette et Jocko. La vallée des cobras, 5*, Bruxelles, Casterman, 1957 ; 52 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Lotus bleu, 5*, Bruxelles, Casterman, 1936 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Oreille cassée, 6*, Bruxelles, Casterman, 1937 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le sceptre d'Ottokar, 8*, Bruxelles, Casterman, 1939 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Le Secret de la Licorne, 11*, Bruxelles, Casterman, 1943 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Les Sept boules de Cristal, 13*, Bruxelles, Casterman, 1948 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin au Pays de l'Or noir, 15*, Bruxelles, Casterman, 1950 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. L'Affaire Tournesol, 18*, Bruxelles, Casterman, 1956 ; 62 p.

- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Coke en stock, 19*, Bruxelles, Casterman, 1958 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Les bijoux de la Castafiore, 21*, Bruxelles, Casterman, 1963 ; 62 p.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin et Milou. Tintin et les Picaros, 23*, Bruxelles, Casterman, 1976 ; 62 p.
- JIDÉHEM, *Sophie. De Starter à Sophie, l'intégrale 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 2011 ; 200 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. La bulle du silence, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1968 ; 51 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. Sophie et le Rayon Kâ, 5*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 50 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. Sophie et le cube qui parle, 7*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- JIDÉHEM et VICQ, *Sophie. Le Tiare de Matlotl Halatomatl, 9*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 44 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. Message pour l'éternité, 5*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 48 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. De la Terre à Vinéa, l'intégrale 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 2006 ; 176 p.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. Robots d'ici et d'ailleurs, l'intégrale 6*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 2006 ; 164p
- MARÉCHAL Maurice, *Prudence Petitpas Les enquêtes de Prudence Petitpas, l'intégrale*, Bruxelles, Le Lombard, 1995 ; 152 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 1*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1962 ; 60 p ;
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 2*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1963 ; 60 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 3* Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1966 ; 60 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 4*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1967 ; 60 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 5* Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1969 ; 60 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. 60 gags de Boule et Bill, 6*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1970 ; 60 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Des gags de Boule et Bill, 7*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1971 ; 52 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Papa, Maman, Boule et... moi !*, 8 Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1972 ; 52 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill., Une vie de chien, 9*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1973 ; 52 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Attention chien marrant !*, 10, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1974 ; 44 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Jeux de Bill, 11*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 44 p.
- ROBA Jean. *Boule et Bill. Ce coquin de Cocker, 12*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1976 ; 44 p.
- ROBA Jean, *Boule et Bill. Souvenirs de famille, 16*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1979 ; 44 p.
- ROBA Jean (dir.), *La Ribambelle. L'intégrale 1*, Dargaud, 2001 ; 154 p.
- ROBA Jean (dir.), *La Ribambelle. L'intégrale 2*, Dargaud, 2003 ; 158 p.

TILLIEUX Maurice, *César, l'intégrale*, Dupuis, 2011 ; 368 p.

TILLIEUX Maurice et WALTHÉRY François, *Natacha. Un trône pour Natacha, 4*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 1975 ; 45 p.

2 – Revues de bandes dessinées

CHARLIER Jean-Michel et al, *Pilote* n°604, treizième année, Paris, Société d'éditions Pilote

CHARLIER Jean-Michel et al *Pilote* n°625, treizième année, Paris, Société d'éditions Pilote

CHARLIER Jean-Michel et al *Pilote* n°690, quinzième année, Paris, Société d'éditions Pilote

CHARLIER Jean-Michel et al *Pilote* n°706, quinzième année, Paris, Société d'éditions Pilote

CHARLIER Jean-Michel et al *Pilote* n°725, quinzième année, Paris, Société d'éditions Pilote

CHARLIER Jean-Michel et al *Pilote mensuel* n°4, Paris, Société d'éditions Pilote

DUCHÂTEAU André-Paul, *Nouveau Tintin* n°19 (nouvelle série), Dargaud, 159, 20 janvier 1976, 159 ; 56 p.

GLENAT Jacques (dir), *Les Cahiers de la Bande Dessinée* n° 58, Grenoble, Glénat, 1^{er} juin 1984 ; 96 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1, 1^{er} octobre 1976 ; 68 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 2, 1^{er} janvier 1977 ; 68 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 3, 1^{er} juillet 1977 ; 68 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 4, 1^{er} octobre 1977 ; 100 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 6, 1^{er} octobre 1977 ; 68 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 7, 1^{er} novembre 1977 ; 68 p.

GUILLEREZ Janic (dir.), *Ah ! Nana*, Paris, Les Humanoïdes associés, 8, 1^{er} avril 1978 ; 68 p.

MARTENS Thierry (dir), *Album du journal Spirou*, Marcinelle-Charleroi, Dupuis, 122, *Spirou* n°1734 au *Spirou* n°1746, septembre 1971 ; 678 p.

3 – Autres supports iconographiques

A - PUBLICITÉS

PASTOR Annie, *Les pubs que vous ne verrez plus jamais*, Hugo Desinge, 2012 ; 158 p.

PASTOR Annie, *Les pubs que vous ne verrez plus jamais 2. Spécial sexisme*, Hugo Desinge, 2013 ; 159 p.

B - PEINTURES

ALVAREZ GONZÁLEZ Marta et BARTOLENA Simona, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010 ; 383 p

4 – Expositions

A - EXPOSITIONS PERMANENTES SUR LA BANDE DESSINÉE

Musée de la Bande dessinée, Angoulême (Charente).
Centre belge de la Bande dessinée, Bruxelles.

B - EXPOSITIONS TEMPORAIRES SUR LA BANDE DESSINÉE

Astérix à la BnF! (Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, Grande galerie à Paris ; du 16 octobre 2013 au 19 janvier 2014)

Des histoires entre ici et ailleurs. Bandes dessinées et immigrations 1913-2013 (Musée de l'histoire et de l'immigration à Paris , du 16 octobre 2013 au 27 avril 2014)

Enki Bilal, Mécanhumanimal (Musée des arts et métiers à Paris ; du 4 juin au 5 janvier 2014)

Gotlib, l'effet coccinelle (Chapelle Saint-Sauveur à St Malo (Ille-et-Vilaine) ; du 29 juin au 27 octobre 2013)

C- EXPOSITIONS SUR LES REPRÉSENTATIONS DANS L'ART PICTURAL ET SCULPTURAL

Masculin-Masculin (Musée du Quai d'Orsay à Paris ; du 24 septembre 2013 au 12 janvier 2014)

II – Sources écrites

1 – Textes juridiques

A - Textes juridiques relatifs aux publications jeunesse

Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

B - Textes juridiques relatifs aux droits de la femme

Alinéa 1, Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946

Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux

Loi n° 65-570 du 13 juillet 1965 portant réforme des régimes matrimoniaux

Loi n° 67-1176 du 28 décembre 1967 relative à la régulation des naissances et abrogeant les articles L. 648 et L. 649 du code de la santé publique

Loi n° 70-459 du 4 juin 1970 relative à l'autorité parentale

Loi n° 75-17 du 17 janvier 1975 relative à l'interruption volontaire de la grossesse

Loi n° 75-617 du 11 juillet 1975 portant réforme du divorce

Loi n° 83-635 du 13 juillet 1983 portant modification du code du travail et du code pénal en ce qui concerne l'égalité professionnelle entre les hommes et les femmes

Loi n° 2000-493 du 6 juin 2000 tendant à favoriser l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives

Amendement n°249 portant un article additionnel supprimant d droit français le terme de « bon père de famille » dans le projet de loi relatif égalité entre les femmes et les hommes : <http://www.assemblee-nationale.fr/14/amendements/1663/AN/249.asp>

C - Textes juridiques relatifs à l'éducation

Loi n°75-620 du 11 juillet 1975 relative à l'éducation

2 – Revues sur la bande dessinée

- BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 1, novembre 1998, cahier n°2, dossier Franquin ; 48p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 3, juin 1999 ;
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 4, septembre 1999 ;
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 5, décembre 1999, cahier n°2, dossier Dany ; 48 p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 6, mars 2000
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 10, mars 2001 ; p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 10, mars 2001, cahier n°2, dossier Tillieux ; 64 p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 12, septembre 2001
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 12, septembre 2001, cahier n°2, dossier Mézières ; 48 p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 13, décembre 2001 ;
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 16, décembre 2002, cahier n°2, dossier Goscinny ; 56 p.
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 21, janvier 2004
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 22, avril 2004
 BOSSER Frédéric (dir.), *DBD*, DBD, 27, juin 2005

3 - Recueils de textes relatifs aux droits des femmes

- BARD Christine, *Les Insoumises : la révolution féministe*, Collection Les Rebelles ; Paris, société éditrice du Monde, 2013, 189 p.
 CESTAC Florence, CLAVELOUX Nicole, MONTELLIER Chantal et PUCHOL Jeanne, « Navrant », manifeste paru dans *Le Monde*, 27 janvier 1985, Paris, Société éditrice du Monde.

4 – Entretiens d’auteurs

- GAUMER Patrick, *Les années Pilotes. 1959-1989*, Dargaud, 1996 ; p. 7 à 221.
 SADOUL Numa, *Et Franquin créa Lagaffe*, 1986, Dargaud ; 208 p.

5- Comptes-rendus de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse

- Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l’enfance et à l’adolescence, Melun imprimerie administrative, 1^{er} janvier 1955 ; 58 p.
 Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l’enfance et à l’adolescence, Melun imprimerie administrative, 1^{er} juin 1958 ; 113 p.
 Compte-rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l’enfance et à l’adolescence, Melun imprimerie administrative, 1965 ; 114 p.

6 – Publications et guides sur le 9^{ème} art

- FILIPPINI Henri, *Dictionnaire de Bande dessinée*, Paris, Bordas, 2005, 912 p.

GAUMER Patrick, *La BD*, Collection Guide Totem. Paris, Editions Larousse, 2002 ; 358 p.
 GAUMER Patrick et MOLITERNI Claude, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Editions Larousse-Bordas, 1997 ; 698 p.
 GRAVETT Paul (dir.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*, Paris, Flammarion, 2012 ; 960 p.

7 - Articles de presse

A - ARTICLES DE PRESSE SUR LA BANDE DESSINÉE

ALFEEF Emmanuelle, « *Peu de femmes dans la BD, mais peu de machisme* », *L'Express*, le 5 août 2011 ; consulté le 3 octobre 2013 ; http://www.lexpress.fr/culture/livre/bd/peu-de-femmes-dans-la-bd-mais-pas-de-machisme_1018198.html

BONCENNE Pierre, « *Tintin s'explique* », (originellement dans *Lire*, 40, décembre 1978), *L'Express*, décembre 2006, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tintin-s-explique_479047.html

B - ARTICLES DE PRESSE SUR LES DROITS DE LA FEMME

CATINCHI Philippe-Jean et SAVIGNEAU Josyane (dir.), *Les femmes, du droit de vote à la parité. Vol 6*, Collection Comprendre un monde qui change. *Le Monde Histoire*. Paris, Société éditrice du Monde, 2013, 103 p.

LAZAR Hélène, « *La bande dessinée en France : quatre femmes en colère* », *Revue La Vie en Rose*, n°29, septembre 1985, Montréal, Editions La Vie en Rose ; p. 44 à 47.

PARIENTÉ Jonathan, « *Le 'bon père de famille' va disparaître en droit français* », *Le Monde*, 20 janvier 2014. http://www.lemonde.fr/politique/article/2014/01/20/le-bon-pere-de-famille-menace-de-disparition-du-droit-francais_4350949_823448.html

C - LA CENSURE DANS LA BANDE DESSINÉE

GIRARD Quentin, « *La censure, même pas morte !* », *Libération*, le 20 mai 2013 ; consulté le 3 octobre 2013 ; http://www.liberation.fr/culture/2013/05/20/la-censure-meme-pas-morte_904278

III - Sources audiovisuelles

FILMS

COLE Nigel, *We want sex equality*, 2010

WAGNER Lucien, *Jeunesse au plein air, Vacances pour tous*, 1954

<https://vimeo.com/80924792> (Profil des archives du Val-de-Marne sur Vimeo)

ÉMISSIONS

PIVOT Bernard (prod.), *Apostrophes*, Antenne 2, 5 janvier 1979, <http://www.ina.fr/video/I08280435>

IV – Sources orales

TÉMOIGNAGES D'AUTEURS SUR LA BANDE DESSINÉE

Témoignages d'auteurs sur leurs oeuvres dans le cadre de l'évènement SoBD 2013, les 29, 30 novembre et le 1^{er} décembre 2013, Espace des Blancs manteaux à Paris.

- *Après l'autobiographie, le biopic* (avec les bédéistes BOCQUET José-Louis, CATEL et PUCHOL Jeanne)
- *Deux vies de bandes dessinées* (avec les bédéistes BOCQUET José-Louis, CATEL).

V – Sites internet blogs

1 - Sites et blogs sur la bande dessinée en générale

ActuaBD : <http://www.actuabd.com/>

Bandes-Dessinées : <http://www.bande-dessinee.org/>

Bedethèque : <http://www.bedetheque.com/>

BDgest : <http://www.bdgest.com/>

BDnostalgie : <http://www.bd-nostalgie.org/>

BDoublées : <http://bdoubliees.com/index.html>

Cité internationale de la bande dessinée : <http://www.citebd.org/>

Du 9 : <http://www.du9.org/>

2 – Sites spécialisés sur des revues de bandes dessinées

Journal de Spirou (édition belge et française) : <http://www.spirou.free.fr/>

Journal de Tintin (édition belge et française) : <http://lejournaldetintin.free.fr/index.php>

Journal Pilote : <http://www.bdoubliees.com/journalpilote/index.html>

3 – Sites spécialisés sur un auteur ou une série

Gaston Lagaffe : <http://www.gastonlagaffe.com>

Le monde de Franquin : <http://www.franquin.com>

4 – Sites spécialisés sur les anciennes publicités

Vintage ad browser : <http://www.vintageadbrowser.com/>

5 - Sites d'information juridique

Legifrance : <http://www.legifrance.gouv.fr/>

Résumé

Des héros de la bande dessinée franco-belge jeunesse parue entre 1945 et 1975, nous les connaissons bien, ils sont intrépides et courageux, comme Tintin, Spirou, Astérix, Lucky Luke... ou drôles comme Boule et son fidèle chien Bill, Achille Talon, Gaston Lagaffe... Ce sont des tous des hommes... Mais les femmes ? Où sont-elles donc dans la bande dessinée ? Il n'y en a déjà pas beaucoup pour la période précisée, et d'ailleurs pourquoi ? Pourquoi bannir ces femmes des cases ? De plus, quand des personnages féminins se montrent, rares sont celles qui gagnent en capital sympathie ou du moins donnent envie de s'y identifier.

Le présent travail de recherche s'efforce donc de démontrer et d'expliquer deux phénomènes qui touchèrent les « femmes de papier » pendant les Trente glorieuses dans la production franco-belge, une absence des cases et une représentation empreinte de stéréotypes et peu valorisante. L'affirmation d'héroïnes émancipées sera tardive, vers le milieu-fin des années 60, dans le courant de libéralisation des mœurs que connaissait alors la société française.

Abstract

We know the heroes of Franco-Belgian comic published from 1945 to 1975 very well, they are as dauntless and brave as Tintin, Spirou, Astérix and Lucky Luke... or as funny as Billy and his dog Buddy, Achille Talon, Gaston Lagaffe... They're all men... But, what about the women? Where are they in the Franco-Belgian comic? There are not many female characters in the specified period, why? Why are women banished of comics' pages? Moreover when female characters show themselves, rare are those who win the hearts of the reader.

This work of research intents to demonstrate and explain two phenomenons that affected the "women of paper" during the 'Trente Glorieuses' in the Franco-Belgian comics : an absence and a stereotyped representation. The affirmation of emancipated heroes will come later, between the middle and end of the Sixties, with the movement of the liberalization of values in French society

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
---------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE : LA BANDE DESSINÉE FRANCO-BELGE, UN NO WOMAN'S LAND ?	29
---	-----------

Chapitre I – La bande dessinée franco-belge dans un contexte social moralisateur	31
---	-----------

1 – La reconstruction morale de l'après-guerre à travers l'enfant	32
1.1 – La célébration de l'enfant à la Libération	33
1.2 – Un esprit sain dans un corps sain	34
A – L'épanouissement de l'enfant, nouvelle priorité dans la France de l'après-guerre	35
B – Préserver la moralité juvénile, nouvel objectif de l'État.....	36
2 – Haro sur les illustrés !	38
2.1 – L'origine du mal, le comic	38
2.2 - De la Croisade contre le <i>comic</i> à la mise sous surveillance de la bande dessinée	41
A - Une chasse aux sorcières à la française	41
B - Entre conservatisme, antiaméricanisme et protectionnisme.....	43

Chapitre II La bande dessinée franco-belge, un outil de déprévation de la jeunesse ?	47
---	-----------

1 – Les publications enfantines dans l'étau de la loi n°49-956 du 16 juillet 1949	48
1.1 – La moralisation de la jeunesse par les lectures	48
1.2 – Un <i>big brother</i> dans le domaine des publications jeunesse	50
A – L'entrée en scène de Dame Anastasie	50
B - La progressive extension du contrôle de la Commission	51
C - Une bataille aux accents protectionnistes sous couvert de moralité.....	53
D - Des mesures persuasives au phénomène d'autocensure	55
2 – Cachez ce sein que je ne saurais voir !	58
2.1 – Où sont les femmes ?	58
A – La femme <i>persona non grata</i> dans la bande dessinée.....	58

B – La bande dessinée belge francophone, naissance et épanouissement en milieu catholique	62
2.2 – La bande dessinée, un monde d'hommes ?	66
A – Conquérir le domaine de la bande dessinée.....	66
B – La femme, une perle rare dans la bande dessinée.....	69

DEUXIÈME PARTIE : LES HÉROÏNES DE BANDE DESSINÉE, DES COULISSES AU-DEVANT DE LA SCÈNE..... 79

Chapitre III – Jeux de rôles féminins dans la bande dessinée franco-belge des Trente glorieuses..... 81

1 – L'exaltation de la ménagère.....	85
1.1 – La mère dans <i>Boule et Bill</i> , véritable « fée du logis »	89
1.2 – L'idéal de la famille chrétienne dans <i>Jo, Zette et Jocko</i>	95
1.3 – Bonemine, femme au foyer accomplie.....	98
1.4 – Madame Talon, mère sans prénom	101
1.5 – Peu d'héroïnes émancipées mais beaucoup de femmes au foyer.....	104
A – Aux Gaulois les affaires du village, aux Gauloises les affaires de la maison	104
B – La ménagère, élément indispensable pour une destinée « naturelle » ?	106
2 – Une discrétion proche de l'effacement	110
2.1 – Irma, une camériste docile	116
2.2 - Zette dans <i>Jo, Zette et Jocko</i>	117
2.3 - Grenadine, élément féminin dans une bande de garçons	125
2.4 - Pompon, une fiancée bien discrète	131
3 – Un caractère insupportable, un capital sympathie faible	136
3.1 – La Castafiore ou le summum de l'égoïsme dans <i>Tintin</i>	137
3.2 – Peggy, portrait d'une mégère compagne d'un général	143
3.3 – Cléopâtre, reine des reines tyrannique.....	143
3.4 – Les Gauloises dans <i>Astérix</i> , portraits de commères cupides et matérialistes	146
4 – Mademoiselle Jeanne, une adlatrice inconditionnelle.....	150

Chapitre IV - La révolution des filles de papier

1 – Un physique, parfois érotisé, primant sur la personnalité ?.....	163
1.1 – Entre femmes-objets érotisées et liberté sexuelle	165
A – Natacha, un personnage érotique féminin dans la bande dessinée jeunesse ?	166
B – Colombe Tiredaile, le fantasme devient réalité	171
C – Le <i>sexy</i> , une recette qui ne marche pas que dans la bande dessinée	178
1.2 – Coquetteries des belles au village gaulois	182
A - Falbala, le fantasme féminin par excellence	182
B – Entre émancipation et soumission aux canons féminins, la femme d'Agecanonix	183

2 – Allez les filles !	187
2.1 – Entre la jeune fille pré-pubère et la dame d’âge mûr.....	189
A – Prudence Petitpas, une mamie détonante dans la bande dessinée	189
B – Place aux jeunes !.....	193
2.2 – Cow-girls et justicières spatiales : les nouveaux visages des femmes dans la bande dessinée	202
A – Tentative avortée dans le Far West	203
B – L’émancipation est dans l’espace	207
 CONCLUSION.....	 221
1 – Société et bande dessinée, à la poursuite de la liberté.....	221
1.1 – 1974, réformer la législation française en l’adaptant à l’évolution des mœurs	221
1.2 – L’influence d’une culture underground sans tabou sur la bande dessinée franco-belge	224
2 – La bande dessinée libère la femme.....	231
2.1 – De nouvelles auteures dans le vent	231
2.2 – Du côté des nouvelles héroïnes de bandes dessinées franco-belges.....	234
A – Portraits des nouvelles figures féminines de la bande dessinée	234
B – L’après Trente-glorieuses, entre ruptures et changements	237
3 – De nouvelles aventures à venir avec la bande dessinée	240
 ANNEXES.....	 243
BIBLIOGRAPHIE	271
SOURCES	279
RÉSUMÉ/ABSTRACT.....	287
TABLES DES MATIÈRES	289