UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA BANDE DESSINÉE FÉMINISTE HUMORISTIQUE AU COURS DES DÉCENNIES 1970 ET 1980 AU QUÉBEC : L'HUMOUR VISUEL COMME OUTIL D'APPROPRIATION DES REPRÉSENTATIONS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
HUGO SANTERRE

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tâche ardue que celle de réduire en quelques lignes les innombrables discussions, les marques d'affection, les suggestions qui, tout comme la recherche elle-même, participent activement au processus de rédaction d'un mémoire. En deux ans, beaucoup de personnes extraordinaires m'ont aidé (chacune à sa manière) à terminer cette maîtrise.

Je remercie d'abord et avant tout mes parents, Marie-Josée et Jacques, puis mon frère, Philippe, pour leur intérêt, leur passion, leur support et tout le reste (tant de choses!). Un grand merci à Dominic Hardy, chaleureux et généreux directeur de recherche, qui a rendu toute cette aventure non seulement enrichissante, mais aussi tellement agréable. Je souhaite également souligner l'apport inestimable et formidable de Mira Falardeau et Julie Doucet, qui ont bien voulu se prêter au jeu et répondre à mes questions sur leurs pratiques. Finalement, je remercie du fond du coeur la meute du Collège Mont-Saint-Louis, ceux et celles qui sont « toujours prêt.e.s », la bande qui bouquine sur le Plateau, les copains du baccalauréat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, mes collègues de la maîtrise à l'UQAM (avec une pensée spéciale dirigée vers Jade et Géraldine, morceaux d'un trépied si nécessaire) et Lucas, électron libre.

Au terme de ces remerciements, une pensée bien spéciale pour Margaux, compagnon de route depuis de nombreuses années, qui rend tout le reste si formidable.

À Alain, pour l'étincelle rouge ketchup.

À Gabriel et Hugo, maîtres en devenir.

For Frodo.

P'TITE PRÉFACE:

I'M PROUD OF MY MÉMOIRE...

(UN GRAND MERCI À LA POÉTESSE JULIE DOUCET POUR L'INSPIRATION.)

(LISEZ "DIRTY PLOTTE"!)

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES viii
RÉSUMÉ ix

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I

La bande dessinée féministe humoristique : quels enjeux ? 16
1.1 Le rire et l'humour subversifs 16
1.1.1 La fonction sociale du rire 16
1.1.1.1 Rire du dominant, rire du dominé : changement de perspective 18
1.1.2 La critique humoristique 20
1.1.2.1 La rire satanique chez Baudelaire 20
1.1.2.2 Entre le réel et ses représentations : distanciations critiques 22
1.1.2.2.1 La satire 22
1.1.2.2.2 La caricature 23
1.1.3 L'humour anarchisant 25
1.2 L'humour féministe 27
1.2.1 Rira bien qui rira la dernière 27
1.2.2 Rires féminins, rires féministes? 29
1.2.2.1 Le féminin contextualisé 29
1.2.2.2 Le féminin subversif 31
1.2.2.3 Le genre comme structure sérielle 33
1.2.3 Le cadre idéologique 36
1.2.3.1 Le cadre 36
1.2.3.2 L'idéologie 37

1.3 Et la bande dessinée, dans tout ça? 39
1.3.1 L'image idéologique 39
1.3.2 Bande dessinée et société 42
1.3.3 Le positionnement de l'artiste-bédéiste 44
1.4 La bande dessinée / féministe / humoristique 44

CHAPITRE II

Mises en images des stratégies humoristiques : lectures et analyses 47
2.1 Des planches féministes dans *Baloune*, revue de bande dessinée 48
2.1.1 Catherine Thabourin, scénariste d'*Atopia* 50
2.1.1.1 Renversement ironique des rôles 53
2.1.1.2 Une appropriation parodique de la représentation de soi 56
2.1.2 Les planches muettes de Christiane Bissonnette 58
2.1.2.1 Le grotesque au service d'une autre représentation de la sexualité 60
2.2 Les *strips* de Mira Falardeau dans *Châtelaine* 63
2.2.1 *Comic strip* féministe : diffusion quotidienne, regards sur le quotidien 66
2.2.2 La part subversive des *strips* : quelles stratégies ? 71
2.3 *Dirty Plotte* : les zines de Julie Doucet 76
2.3.1 Le quotidien autofictionnel de « Julie » 77
2.3.2 Abus, excès et tabous : le corps de « Julie » 86
2.3.3 En guise de conclusion : Julie Doucet, bédéiste féministe ? 92

CHAPITRE III

La bande dessinée comme outil de développement d'un projet éditorial féministe dans *La Vie en rose* (1980-1987) 95
3.1 Pourquoi *La Vie en rose* ? 95
3.1.1 Présentation de la revue 96

3.1.2 Un ton humoristique décapant 97
3.1.3 Richesse visuelle et richesse critique 103
3.2 À travers les mandats de *La Vie en rose* : l'autonomie des femmes 107
3.2.1 La bande dessinée au service des revendications 108
3.3 Structure et visions idéologiques : l'autonomie des médias de masse 113
3.3.1 La presse et les médias au Québec dans les années 1970 et 1980 113
3.3.2 L'humour visuel comme vecteur de subversion
des images médiatiques sexistes 115
3.4 Une pluralité de points de vue : l'autonomie politique par l'humour 122
3.4.1 Multiplicité des perspectives et des positions autocritiques 122
3.4.2 La bande dessinée autoréflexive :
les cas de Mira Falardeau et de Christine Roche 123
3.5 Les héritages de *La Vie en rose* 128

CONCLUSION 131
4.1 Mise en commun et prolongement des réflexions 135
4.1.1 La lecture de l'image 137
4.1.2 La lecture des corps 139
4.1.3 La lecture d'une bande dessinée féministe humoristique 142

BIBLIOGRAPHIE 146

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Fruchier, C., Poissant, Y. et Thabourin, C. (1978). Atopia - Épisode 3	52
2	Bissonette, C. (1977). Sans titre	59
3	Falardeau, M. (1978). Nom d'une femme	70
4	Falardeau, M. (1978). Fesse qui faut	70
5	Falardeau, M. (1977). Subalternes	73
6	Falardeau, M. (1978). Libébérté	73
7	Doucet, J. (1989). Le soir quand je me couche	80
8	Doucet, J. (1989). La première fois que j'ai voulu me raser les jambes… La première et la dernière!	82
9	Doucet, J. (1988). Dans la série 'L'artiste cet inconnu' nous vous présentons Dulie Joucet 'les tripes à l'air'	84
10	Doucet, J. (1989). Sometimes, I'm Trying to Elevate My Soul in the Lord's Supper	88
11	Doucet, J. (1989). En manque	90
12	Guérette, M. (1982). Bienvenue à la présentation de nos modèles 1982	99
13	Pednault, H. (1984). Y a-t-il un président dans la salle?	101
14	Maxwell, M. (1981). Mardi, 10 février rue Saint-Hubert	104
15	Obomsawin, D. (1986). Sans titre	110
16	Cinq-Mars, M. (1981-1982). Les dessous du 9 à 5	112
17	Brochu, A. et Dumont, M. (1980-1981). Elle lui plut à plat	117
18	Cinq-Mars, M. (1981). Recette	119
19	Nicolette. (1984). Anaïs banlieusarde	121
20	Falardeau, M. (1987). Strip féministe	125
21	Falardeau, M. (1987). Strip féministe	125
22	Roche, C. (1986). Post-féminisme	127

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est de tenter de comprendre comment, par sa création et sa lecture, la bande dessinée humoristique peut devenir un outil d'appropriation féministe des représentations des corps des femmes au cours des années 1970 et 1980 au Québec. Une série d'études de cas, rassemblant des planches interprétées comme étant féministes ou présentées dans un contexte qui revendique une appartenance aux mouvements, permettra de réfléchir à ces dynamiques d'appropriation des images. En conjuguant les études sur l'humour, les études féministes et les études sur la bande dessinée, en sollicitant certaines réflexions de la sociologie de l'art et des médias, puis des *cultural visual studies*, le médium est perçu comme un média impliqué dans le lien social et un outil de transmissions d'idéologies. Les études de cas permettront d'observer dans quelle mesure, visuellement, des stratégies humoristiques diversifiées (la satire, l'ironie ou le grotesque, entre autres) peuvent entraîner un renversement critique et une subversion des rapports de domination. Le choix des planches répond également d'une volonté de diversification des contextes de diffusion : ces productions sont publiées autant dans une revue de bandes dessinées que dans un magazine à grand tirage, dans un zine ou dans une revue féministe engagée.

En somme, en conjuguant dans les lectures des considérations pour les contextes de création, de diffusion et de réception avec des analyses stylisitiques, il sera observé comment les bédéistes peuvent se servir du fonctionnement du médium – sa nature séquentielle, la solidarité iconique qui s'y déploie et la participation du lectorat sur laquelle il repose – et de l'humour pour produire des planches dans lesquelles les images des corps, leurs transformations et leurs mises en mouvement entraînent une appropriation émancipatrice des représentations qui permet une affirmation du soi, d'une subjectivité.

MOTS-CLÉS : bande dessinée, féminisme, humour, Québec (province), *Baloune* (1977-1978), Mira Falardeau, *Châtelaine* (1960-), Julie Doucet, *Dirty Plotte* (1988-1990), *La Vie en rose* (1980-1987).

INTRODUCTION

I used to really be into these sort of puzzles,
finding hidden messages in books and old magazines and stuff.
See all these symbols? All the letters and shapes?
It all adds up to one serious magic spell.[1]

C'est l'éclectique et l'étrange Olmeyez qui s'exprime de la sorte à propos d'un *comic book* dans le monde post-apocalyptique du roman graphique *The Wrenchies*. Au sein de l'univers créé par Farel Dalrymple, cet objet fictionnel (qui porte le même nom que l'objet physique que tient dans ses mains le lecteur, *The Wrenchies*) devient un artefact magique puissant, un portail entre les dimensions, entre le passé, le présent et l'avenir, entre l'onirique et le réel, entre le lecteur et le personnage. La première lecture de ce phylactère nous aura surpris par le fort attachement ressenti envers ces propos. Avant de commencer à trop réfléchir, nous nous rappelons que c'est ce même « magic spell » qui anime nos lectures de bandes dessinées féministes humoristiques québécoises : une foule de symboles, de lettres et de formes qui font virevolter notre regard sur la page tout en faisant voyager notre esprit bien loin de celle-ci.

Par la proximité qu'il entretient en apparence avec nos démarches et notre objet d'étude, nous prenons comme point de départ de nos réflexions le mémoire de maîtrise en communication sociale *La représentation du genre féminin dans la bande dessinée québécoise*, réalisé par Amélie Honorez. Cette dernière emploie une méthode d'analyse de contenu et concentre ses analyses exclusivement sur les quatre premiers tomes de la série *Les Nombrils*, par Dubuc et Delaf, diffusée d'abord au Québec, puis en France (Honorez, 2012, p. 3, 30, 41). En observant méticuleusement les 1947 cases qui composent ces albums selon des paramètres de lecture qui rassemblent les dimensions physiques et sociales des personnages, puis en produisant

[1] Dalrymple, F. (2014). *The Wrenchies*. New York : First Second Editions, p. 104.

des graphiques et des tableaux avec les données statistiques résultant de ces observations, Honorez confirme son hypothèse de départ et étend ses conclusions à l'ensemble des manifestations du médium au Québec : les personnages de bande dessinée de genre féminin sont stéréotypés (Honorez, 2012, p. 52, 83).

L'objectif de nos propres recherches n'est pas de répondre au mémoire de Honorez ni d'en discréditer les propos ou les méthodes. Cela étant dit, nous solliciterons des productions qui tendent à nuancer les conclusions de cette auteure, des planches dans lesquelles les corps des femmes et les représentations des genres se déploient selon d'autres visions que celles prescrites par les courants dominants de pensées. Toutefois, avant de nous attarder plus spécifiquement sur le contenu de notre étude, il est important de souligner que les bandes dessinées peuvent en effet présenter des personnages stéréotypés. Honorez choisit d'en faire la démonstration en citant les réflexions d'Annie Pilloy[2] et de Jacques Sadoul[3] sur la situation européenne, qui montrent comment les protagonistes féminins relèvent d'un ensemble de caractéristiques communes et sont affublés de rôles restreints construits pour un certain public (Honorez, 2012, p. 24). Des essais québécois comme « C'est si dur, de dessiner des dames? », de Charles Montpetit, ou encore « Bande phallocrate? Mais voyons... » de Jean-Claude Saint-Hilaire sont eux aussi critiques des contraintes et des limites imposées aux femmes comme personnages dans les cases et comme créatrices dans les milieux de la bande dessinée largement diffusée. Dans les albums, même si elles peuvent occuper des rôles ou des positions actives – en devenant des super-héroïnes ou des aventurières, par exemple – les femmes incarnent souvent des fantasmes érotiques ou exotiques, sans compter les moments où elles sont présentées comme des victimes ou comme des « minettes », rôles dont les fonctions sont majoritairement de donner bonne figure aux protagonistes masculins (Saint-Hilaire,

---

[2] Pilloy, A. (1994). *Les compagnons des héros de BD : des femmes et des bulles*. Paris : Éditions L'Harmattan.

[3] Sadoul, J. (1990). *L'enfer des bulles : 20 ans après*. Paris : Albin Michel.

1980, p. 31-32). Ainsi, aux environs des années 1980, l'émancipation des femmes n'est que très peu abordée dans les albums disponibles sur le marché de la bande dessinée au Québec. Des séries comme *Tintin*, *Astérix* ou *Gaston Lagaffe*, figures de proue de géants de l'édition (respectivement Casterman, Dargaud et Dupuis), représentent majoritairement les femmes selon les archétypes de la femme au foyer ou de la jeune fille naïve tout en s'imposant sur les tablettes des librairies québécoises (Montpetit, 1982, p. 92-94).

Dans son article « Les bédéssinatrices », en remarquant comment beaucoup d'auteures et de dessinatrices évoluent dans les milieux du livre illustré ou des albums destinés à la jeunesse plutôt qu'en bande dessinée, Mira Falardeau propose elle aussi une certaine perspective critique du milieu :

> Ce qui est vrai, par contre, c'est que l'on fait l'histoire de ce que l'on connaît. Et que les historiens de la bande dessinée étant des hommes, ils ont littéralement ignoré la presse qu'ils n'avaient pas connue enfants, et ont popularisé uniquement les créateurs de leurs héros d'enfance (Falardeau, 1982, p. 83).

Par contre, l'auteure remet en question l'idée reçue selon laquelle « les femmes ne font pas de BD parce qu'il n'y a pas de personnages féminins auxquels elles peuvent s'identifier » en discutant des femmes bédéistes actives en Europe et aux États-Unis (Falardeau, 1982, p. 83). Elle introduit notamment, dans cette entreprise, un petit recensement de plusieurs revues de bandes dessinées américaines produites par des femmes et adoptant une perspective féministe (*It Ain't Me Babe* (1970), *Wimmen's Comix* (1971), *Tits and Clits*, *Wet Satin* ou encore *Girl Fight* (1974)). Elle mentionne également la tenue de l'exposition de bandes dessinées féministes *Pork Roasts* à Vancouver en 1981, qui exposait près de deux cent cinquante planches et *strips*

féministes nord-américains et européens[4] (Falardeau, 1982, p. 85-87). Dans un ouvrage plus récent, *Femmes et humour* (2014), Falardeau présente les productions de plusieurs bédéistes québécoises, leurs biographies et des éléments des contextes historiques dans lesquels elles publiaient. Elle diffuse et partage ainsi les noms et les travaux de nombreuses auteures qui, autrement, sont éclipsées ou seulement mentionnées dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la bande dessinée québécoise[5] (Falardeau, 2014, p. 1-2, 84). Par contre, en privilégiant une approche historique et biographique, Falardeau ne traite pas, dans cet ouvrage précis, des stratégies et des mécanismes mis en scène dans ces images.

En adoptant une ligne directrice féministe dans nos propos, les objectifs de la présente étude, s'ils tendent eux aussi à offrir de nouveaux points de vue sur les femmes présentes dans les planches et celles qui les créent, cherchent toutefois à observer et analyser plus en profondeur cette utilisation particulière du médium. En bref, nous posons le questionnement suivant : comment la bande dessinée humoristique peut-elle devenir un instrument, un médium pertinent pour la mise en images et l'expression de modes de pensées ou de revendications féministes? Nous avons choisi de nous concentrer sur les décennies 1970 et 1980 au Québec, une période dans laquelle se déploient et s'organisent de nouveaux courants de pensée qui dénoncent l'oppression des femmes, qui promeuvent leur indépendance et qui

---

[4] L'exposition sera également présentée au public montréalais à la Centrale Galerie Powerhouse entre le 1er et le 19 décembre de la même année. Les bédéistes québécois.e.s qui y participent sont Andrée Brochu, Mira Falardeau, Madeleine Leduc et Bernard Tanguay, avec des planches et des illustrations de *Châtelaine*, *La Gazette des femmes* et *La Vie en Rose* (Rosenberg, 1981, 8).

[5] Nous pensons notamment à celle de Michel Viau, *Histoire de la bande dessinée au Québec. T. 1 : des origines à 1979* (2013) ou des textes à caractère historique comme la thèse de doctorat de Sylvain Lemay, *Le printemps de la bande dessinée québécoise* (2010). Dans sa propre histoire du médium au Québec qu'elle publie en 2008, *L'histoire de la bande dessinée québécoise*, Falardeau elle-même ne mentionne que rarement des femmes bédéistes.

participent activement aux mouvements sociaux et culturels d'émancipation[6]. Avant d'exposer plus concrètement notre projet de recherche, nous nous concentrerons sur ces nouvelles approches, parfois révolutionnaires et radicales, qui développent des réflexions ciblant et critiquant les racines des oppressions sexistes : la société patriarcale (Dumont, 2009, p. 121-123).

Colette Guillaumin, sociologue féministe française importante oeuvrant dans la période étudiée, adopte une perspective marxiste des rapports sociaux fondés sur les relations entre les classes dans son essai « Pratique du pouvoir et idée de Nature. L'appropriation des femmes ». Par ce texte, elle montre comment, au sein des rapports de pouvoir, il y a appropriation de la classe des femmes par la classe des hommes. En reconnaissant que la force de travail des femmes est moins rémunérée dans le marché et que, de ce fait, sa conception même, définie comme ce qui est vendu par l'ouvrier, n'est pas en adéquation avec les réalités des femmes, l'auteure développe la notion de « sexage », qui s'inscrit au sein de l'économie domestique moderne, comme l'esclavage ou le servage peuvent s'inscrire dans l'économie foncière (Guillaumin, 1978, p. 7-9). Ces phénomènes de l'appropriation, réalité tellement admise qu'elle en est invisibilisée, se déploient non seulement dans les marchés économiques, par l'interdiction pour les femmes de s'approprier pleinement les gains de leur travail, mais également dans les aggressions physiques et psychologiques, dans la contrainte sexuelle (le viol, la drague) ou dans l'arsenal juridique sexiste (Guillaumin, 1978, p. 24-27). Elle se concentre finalement sur les tensions qui se déploient entre les phénomènes de l'appropriation des corps féminins par les hommes et les revendications des femmes à leurs propres corps :

---

[6] Étant donné le peu d'écrits sur notre sujet de recherche, il nous paraît pertinent de limiter nos recherches et nos observations à cette période, en prévision des possibles études sur les pratiques plus contemporaines de la bande dessinée féministe ou *queer* au Québec.

> Le mépris et la négation sont ce que nous entendons et subissons, nous, mais ne sont que l'écorce d'un rapport. Le mépris et le dégoût devant la revendication de leurs corps par les femmes ne sont que des dérivés de la possession de ce corps par les hommes. Quant à la négation, niées nous ne le sommes pas exactement. [...] C'est comme sujets que nous n'existons pas. Matériellement, nous n'existons que trop : nous sommes des propriétés. [...] C'est parce que nous « appartenons » que nous sommes tenues en mépris par nos propriétaires, c'est parce que nous sommes en mains en tant que classe entière que nous sommes « dépossédées » de nous-mêmes. (Guillaumin, 1978, p. 15)

Les corps et leurs représentations ont une grande importance dans les présentes recherches. Nous postulons l'hypothèse qu'à travers l'appropriation des représentations des corps par des stratégies humoristiques visuelles, les bédéistes s'approprient du même coup une subjectivité, une agentivité nouvelle qui leur permet de s'affirmer (par le biais de leurs personnages) comme sujets actifs. Dans son ouvrage *La politique du mâle*, qui présente sa « théorie de la politique sexuelle », la théoricienne américaine Kate Millett se questionne sur les relations entre les sexes envisagées sous un angle politique et tente de démontrer comment elles répondent de catégories sociales ayant des implications dans les relations de pouvoir (Millett, 1971, p. 37). En posant la domination sexuelle patriarcale comme l'idéologie la plus répandue dans nos sociétés, Millett reconnaît comment les avenues conduisant dans les domaines de pouvoir sont essentiellement entre les mains des mâles : une politique sexuelle qui est généralisée et approuvée en imposant des tempéraments, des rôles et des statuts aux sexes et aux genres. Les codes de comportements, les positions hiérarchiques dans les schèmes politiques et les personnalités sont en partie formées par ces idéologies qui conditionnent comment les individus doivent agir et penser (Millett, 1971, p. 39-40). En se questionnant sur les différents rapports que ces constatations peuvent entretenir biologiquement, sociologiquement et même anthropologiquement, Millett prend position vis-à-vis des représentations des femmes dans les sociétés occidentales et montre comment les images collectives qui leur sont

associées véhiculent ces dynamiques oppressives :

> Sous le régime du patriarcat, ce n'est pas la femme qui a inventé elle-même les symboles dont on se sert pour la décrire. Comme les mondes primitifs et civilisés sont des mondes masculins, les idées qui ont modelé la culture concernant la femme sont aussi de fabrication masculine. L'image de la femme telle que nous la connaissons est une image créée par l'homme et façonnée de manière à satisfaire ses besoins. Ceux-ci ont pour origine la peur, provoquée par le fait que la femme est « autre ». Toutefois, cette notion elle-même présuppose que le patriarcat est déjà établi et que le mâle se considère comme la norme, le sujet, par rapport auquel la femme est « autre », « étrangère » (Millett, 1971, p. 61).

Les bédéistes étudiées, quant à elles, édifient et construisent leurs propres représentations : par l'humour, elles donnent à voir des corps qui s'imposent, qui renversent ou qui subvertissent des situations de domination ou des rapports de pouvoir. Avant de nous concentrer davantage sur nos approches de ces enjeux, il est important de mentionner que les écrits féministes européens et américains ont eu de nombreuses répercussions au Québec. Le collectif Clio[7], dans son important et imposant ouvrage *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, relate notamment une manifestation féministe de novembre 1969 dans laquelle près de deux cents femmes militantes, nationalistes, socialistes ou sympathisantes du changement social s'enchaînent et défilent dans les rues de Montréal en pleine nuit (Collectif Clio, 1992, p. 472). À travers la description de cet évènement, les auteures signalent « [...] l'arrivée d'un nouveau féminisme qui allait modifier considérablement les perceptions liées à la condition féminine », un mouvement qui sera « spécifique et autonome, [par lequel] l'expérience féminine sera vue comme spécifique et non plus comme le sous-produit de celle des hommes [...] » (Collectif Clio, 1992, p. 472). Ainsi, à l'aube des années 1970, les pensées féministes québécoises remettent en question les modèles sociaux et relèvent les contradictions inhérentes aux systèmes

[7] Composé de Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart.

politiques ou économiques (Collectif Clio, 1992, p. 474). Le collectif mentionne l'importance de réflexions telles que celles développées par Kate Millet qui, par leur diffusion, embrasent les coeurs des militantes. La domination patriarcale et ses implications dans les sphères sociales et politiques sont problématisées et prises d'assaut par l'influence de tels textes :

> Au Québec, [...], le terrain est prêt à recevoir ce genre d'analyse, qui se répand d'ailleurs dans plusieurs pays colonisés. [...] Fin 1969, les écrits des féministes américaines et européennes circulent à Montréal, et en 1971, un collectif publie le *Manifeste des femmes québécoises*, qui utilise le schéma colonisateur et colonisé pour décrire la situation vécue par les femmes et les limitations de leurs luttes dans le contexte patriarcal. (Collectif Clio, 1992, p. 474)

Dans cette grande effervescence d'idées qui secoue la province, les réflexions théoriques et les perspectives critiques féministes s'incarneront dans de multiples manifestations artistiques. Les planches sollicitées au sein de ce mémoire participent à leur manière à ce bouillonnement culturel. Dans la revue de bandes dessinées amateures *Baloune* (1977-1978), Catherine Thabourin mêle ironie et parodie et utilise des procédés d'inversion dans le but de s'approprier la représentation d'un personnage féminin. Au sein de la même revue, Christiane Bissonette use pour sa part d'une rhétorique visuelle grotesque pour dépasser et renverser les tabous contraignants associés au corporel, au matériel et au sexuel. Mira Falardeau propose quant à elle aux lectrices de *Châtelaine* (1960-), entre 1976 et 1978, des *comic strips* qui ciblent des comportements sexistes vécus par les femmes dans leur quotidien : en utilisant des procédés satiriques et ironiques, elle renverse et ridiculise ces attitudes tout en présentant des personnages qui s'imposent dans la vie de tous les jours. Finalement, en privilégiant un point de vue intime et personnel rejoignant l'autofiction dans ses zines *Dirty Plotte* (1988-1990), nous observerons comment Julie Doucet peut se servir de l'absurde et du grotesque pour remettre en question les

multiples contraintes et tabous qui entourent les corps féminins. Ces premières analyses nous permettront ainsi d'aborder la satire, l'ironie ou le grotesque et de considérer la revue de bandes dessinées, le magazine à grand tirage et le zine comme milieux de diffusion. Par la suite, nous nous concentrerons plus largement sur la revue *La Vie en rose* (1980-1987), une publication prépondérante de la presse féministe des années 1980 au Québec. En considérant qu'elle privilégie un ton humoristique dans ses éditoriaux et ses chroniques, puis qu'elle accorde une place importante aux images et aux illustrations, nous soutiendrons l'hypothèse selon laquelle les nombreuses bandes dessinées présentes en son sein participent au développement de la ligne éditoriale – féministe et militante – de la revue. Si les discours revendicateurs de *La Vie en rose* véhiculent une autonomie pour toutes les femmes, une autonomie vis-à-vis des médias de masse et une autonomie vis-à-vis des mouvements féministes eux-mêmes, certaines planches publiées en font tout autant.

Par les thématiques abordées et les méthodes d'énonciation des revendications, ces pratiques artistiques peuvent entrer en lien avec d'autres pratiques artistiques féministes de ces décennies. Il serait justifié de présenter quelques comparaisons révélatrices, à travers lesquelles nous pourrons non seulement situer les oeuvres retenues au sein de ce paysage culturel particulier, mais également préciser notre pensée et annoncer les éléments importants de nos analyses. Ainsi, le cinéma féministe québécois des années 1970 entreprend d'exposer les conditions de vie des femmes pour s'imposer comme vecteur de changement social et comme outil pour cibler et critiquer les sources des oppressions sexistes (Carrière, 1983, p. 144). La série de films *En tant que femmes*, produite par l'ONF entre 1972 et 1975, est réellement pionnière en la matière : en six longs-métrages[8], des cinéastes abordent et exposent les rapports problématiques entretenus avec les hommes, les institutions

---

[8] *Souris, tu m'inquiètes* ; *Les Filles du Roy* ; *À qui appartient ce gage ?* ; *J'me marie, j'me marie pas* ; *Le Temps de l'avant* ; *Les Filles c'est pas pareil.*

sociales ou les milieux de travail tout en traitant d'enjeux tels que l'avortement ou la garde des enfants (Carrière, 1983, p. 145). Ces productions semblent être quelques-unes des nombreuses incarnations du grand mot d'ordre féministe des années 1970, « la vie privée est politique ». Dans son ouvrage *Le féminisme québécois raconté à Camille*, l'historienne Micheline Dumont explique ce slogan en affirmant que « [l]es rapports dans la vie privée sont à l'image de l'infériorité des femmes dans la vie publique » (Dumont, 2009, p. 123) : les femmes prennent conscience que les situations d'oppression, les contraintes et les limites qui les affligent individuellement sont partagées (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 15). Dans nos propres études de cas, les bédéistes utilisent à juste titre le quotidien comme le théâtre des renversements et des subversions humoristiques. Le fait de représenter, d'exposer ou de documenter devient un acte par lequel il est possible de s'approprier les lieux de l'oppression et les comportements qu'ils engendrent.

En proposant également une certaine appropriation des espaces dans lesquels évoluent des individus, les arts performatifs féministes de cette période renforcent quant à eux une appropriation – par un décloisonnement, une lecture propre - des *corps* des femmes, phénomène qui constitue un autre élément important de nos lectures des œuvres. En abordant le « body art » comme un ensemble de pratiques performatives cherchant à décentrer le sujet cartésien moderne conventionnel, Amelia Jones, dans son introduction de *Body Art : Performing the Subject*, montre notamment comment Carolee Schneemann, dans sa performance *Interior Scroll* de 1975, défie le fétichisme marqué du regard masculin dominant en performant son propre corps, exposé, nu, selon un développement narratif chargé de désirs et de plaisirs (Jones, 1998, p. 1, 3). L'artiste, couverte de peinture, commence par sortir de son vagin un long rouleau de papier, sur lequel est écrit un message qu'elle lit à son public. Par l'action, elle relie son intériorité à son extériorité : son corps et son image sont affirmés comme mobiles et lisibles par son audience, avec qui elle entretient par

l'acte performatif un certain dialogue qui diffuse ce processus de dislocation des structures conventionnelles (Jones, 1998, p. 3).

Les pratiques théâtrales féministes québécoises des décennies étudiées offrent un penchant pertinent et riche à ces réflexions sur le corps féminin performant qui devient lisible, présent, imposant. La troupe du Théâtre des cuisines (1973-1981), ou encore celle du Théâtre Expérimental des Femmes (1979-1984), instigateur du Festival de créations de femmes[9], perçoivent le jeu théâtral comme un moyen, un outil pour s'insérer dans une lutte politique et sociale concrète et large. Dans l'esprit des créatrices, la logique du dialogue entre la scène et le public doit être exploitée pour partager des idées, informer le public, raconter des luttes et promouvoir des corps féminins alternatifs actifs et performants (Barrette, 1980, p. 89 ; Théâtre des cuisines, 1975, p. 69-78). Plus proche de notre objet d'étude par leur teneur humoristique, les productions des Folles Alliées (1980-1990) utilisent le geste, la performance théâtrale et les modalités performatives impliquées dans le comique pour présenter elles aussi à leurs publics des représentations alternatives des corps féminins (David, 2009, p. 104). Elles exploitent la forme du cabaret politique dans sa facture et son contenu grotesque, grossier (voire vulgaire) et ne camouflent pas leur parti pris pour le carnavalesque et le burlesque (David, 2009, p. 102). C'est ainsi que la pièce *Mademoiselle Autobody* (1987), une comédie musicale composée de sketches bouffons, dans une atmosphère de délire, de jubilation et d'excès, épingle les attitudes sexistes et mène des attaques envers la pornocratie (David, 2009, p. 109).

Même si les contextes de diffusion et de présentation ne sont pas du tout les mêmes, les propos de Jones sur le déploiement du corps et son activité, les dires de

[9] Organisée par Sylvie Fortin, Louise Ladouceur, Louise Laprade, Nicole Lecavalier, Pol Pelletier et Alice Ronfard, la première édition de ce festival s'est tenue en 1980 à Montréal (Barrette, 1980, p.80).

Schneemann qui présente son propre corps comme un territoire visuel à lire (Jones, 1998, p. 2, 5) et les idéaux animant les troupes de théâtre féministes québécoises peuvent aider à la compréhension d'une comparaison entre l'acte de dessiner (et surtout de *se* dessiner, dans certains cas), de représenter un (*son*) corps et l'acte de performer ce corps : dans les deux cas, il peut s'agir d'un acte d'appropriation subversive et visuelle du soi, du corporel. De plus, nous associons la nature dialectique des arts performatifs à la lecture d'une bande dessinée : cette dernière repose en effet sur une participation active du lectorat, qui met en mouvement et en relation les images diffusées par le médium grâce au vocabulaire visuel séquentiel qui lui est propre.

Par l'importance accordée aux corps représentés, performés, exprimés au cours de son développement, il serait judicieux et pertinent de conclure ces parallèles entre la bande dessinée et d'autres pratiques artistiques féministes en observant la composition de l'exposition « Art et féminisme », présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1982 (du 11 mars au 2 mai). Cet évènement rassemblait des manifestations artistiques diversifiées s'incarnant dans un ensemble de médiums allant de la photographie à la performance, de l'aquarelle à la bande dessinée et au dessin d'humour [10] (Arbour, 1982, p. 5). La sélection des œuvres n'était donc pas tributaire des styles ou des formes privilégiées par les artistes, mais plutôt de leurs approches et des points de vue idéologiques qu'elles adoptaient (Arbour, 1982, p. 9). La bande dessinée se retrouve donc conjuguée à un ensemble d'autres médiums par sa capacité à transmettre, partager, incarner des revendications et des pensées critiques. Dans l'introduction du catalogue, en identifiant les corps des femmes comme des lieux d'échanges et de revendications, la commissaire Rose-Marie Arbour expose toute l'importance de ceux-ci dans les processus créatifs par les liaisons et les

[10] Mira Falardeau y présentera des bandes dessinées, alors que Andrée Brochu, Raymonde Lamothe, Madeleine Leduc, Ginette Loranger et Nicole Morrisset exposeront leurs illustrations (Catalogue *Art et féminisme*, 1982, p. 209-212).

rapports qu'ils établissent entre les pratiques :

> La pluralité des formes, des figures, des matériaux et des dispositions se pose ici contre l'univocité réductrice propre à la société technologique et autoritaire. Cette pluralité se traduit par la réintroduction, comme sujet de représentation, de la figure du corps féminin marqué par les attitudes, les codes et l'âge, par le réinvestissement des gestes anodins et inlassablement répétés au cours de l'existence des femmes dans le processus de création même de production artistique, sujets et processus qui ont à faire avec notre histoire intime et collective. C'est en définitive autour et en fonction du corps que les affinités se sont manifestement posées, corps aliéné et exploité par une culture et des intérêts qui ne vont assurément pas dans le sens des intérêts des femmes, corps qui s'identifie en nommant ses oppressions et ses éclatements, ses blessures et ses cicatrices aussi. (Arbour, 1982, p. 5)

En somme, notre raisonnement s'articule autour d'un ensemble d'études de cas. Ces dernières seront toutefois introduites par des réflexions théoriques qui, en mêlant les études sur la bande dessinée, les études féministes et les études sur l'humour, s'attarderont à décrire notre perception de ce qu'est une « bande dessinée féministe humoristique ». Ces trois champs de recherche et les enjeux qui en découlent graviteront autour du concept d'idéologie, que nous définissons comme un système de représentations influant sur les relations entretenues entre des individus, leurs conditions d'existence réelles et leurs rapports imaginaires à ces conditions d'existence, à l'instar de Louis Althusser dans son ouvrage *Pour Marx* (1969, p. 238). Les planches des bédéistes étudiées représentent et incarnent leurs rapports imaginaires à leurs conditions d'existence : elles utilisent la bande dessinée humoristique pour présenter, à travers un cadre idéologique, une perception féministe de leurs réalités et des oppressions qu'elles y subissent. L'idéologie est ainsi identifiée comme le dénominateur commun des trois axes de recherche parce qu'elle est à la fois présente dans le déploiement de l'*humour* subversif (dans le choix des cibles de cet humour, par exemple), dans la délimitation d'une perception *féministe*

des rapports sociaux et politiques et, finalement, elle se manifeste dans l'assemblage des signes créés, lus et perçus sur les planches, à travers le *médium* lui-même. Avant de nous concentrer sur les oeuvres sélectionnées dans les chapitres subséquents, la première partie du mémoire expose donc une vision plus globale de notre objet de recherche et se questionne sur les processus de création des images, ici humoristiques et féministes, en approchant la bande dessinée comme un média impliqué dans le lien social, comme une surface d'échanges d'idées entre un.e auteur.e et son lectorat.

Le second et le troisième chapitre présenteront quant à eux nos observations concrètes sur les planches retenues citées précédemment, alors que nous aborderons la bande dessinée comme une pratique artistique, comme une forme d'art s'incarnant dans des dispositifs et des formes visuelles propres s'inscrivant dans un contexte de création particulier. Les travaux de Catherine Thabourin, Christiane Bissonnette, Mira Falardeau et Julie Doucet seront les sujets du deuxième chapitre. Nous étudierons les planches publiées dans *La Vie en rose* dans le chapitre qui suit. Il est important de souligner que cette sélection d'oeuvres ne prétend nullement à l'exhaustivité. Cela étant dit, en considérant le peu de place laissée à la bande dessinée féministe humoristique dans les champs d'étude qui la concerne, il nous parressait préférable, pour l'instant, de présenter et d'observer le plus de productions possibles, au détriment d'analyses formelles et idéologiques davantage développées qui restreindraient cet éventail. Nos études de cas, tout en mêlant des observations d'ordre stylistique, des lectures des stratégies humoristiques visuelles et des considérations pour les contextes de réception et de diffusion des planches, visent ainsi également à faire connaître les travaux d'une multitude de bédéistes.

En conclusion du mémoire, nous juxtaposerons nos réflexions théoriques primaires sur la bande dessinée féministe humoristique et nos interprétations des planches réalisées par la suite. Cette mise en commun nous servira de tremplin pour aborder

plus spécifiquement les enjeux de lecture et d'interprétation des planches par le lectorat, alors qu'iconographie et idéologie se superposent, quand la lecture des images et la lecture des idées se conjuguent. Cette structure fait sens, selon nous, dans la mesure où l'acte de *lecture* des oeuvres est l'aboutissement de ce qui aura été développé dans les chapitres précédents : après avoir cerné notre approche générale de la « bande dessinée féministe humoristique » et après avoir analysé les choix esthétiques et humoristiques des bédéistes dans la *création* des planches, nous nous pencherons ultimement sur la grammaire visuelle inhérente à ce médium séquentiel et tenterons donc de voir comment ces formes et ces symboles, comment ces images et ces corps sont *lus* et *perçus* par le lectorat. Il nous sera alors possible de répondre à la question qui anime l'ensemble de notre recherche : comment les mécanismes et les procédés de création et de lecture d'une bande dessinée humoristique peuvent-ils participer à la représentation et à l'appropriation de corps subversifs et, ainsi, au déploiement d'idéologies féministes au cours des années 1970 et 1980 au Québec?

CHAPITRE I

LA BANDE DESSINÉE FÉMINISTE HUMORISTIQUE : QUELS ENJEUX?

L'objet de notre recherche se situe au carrefour de trois champs d'études, soient les études sur l'humour, les études féministes et les études sur la bande dessinée. Dans le but de cerner les enjeux propres à la « bande dessinée féministe humoristique», l'objectif du présent chapitre est de présenter les rapports entretenus entre des éléments théoriques propres à ces différents champs. Nous nous attarderons d'abord sur les dynamiques à l'œuvre dans l'expression de l'humour subversif puis, en émettant l'hypothèse que l'humour féministe répond à de telles dynamiques, nous examinerons son fonctionnement propre. Par la suite, la bande dessinée sera abordée comme le support d'une perspective idéologique sur le réel par l'introduction du concept d'idéologie, qui relie les trois champs d'études sollicités.

1.1 Le rire et l'humour subversifs

1.1.1 La fonction sociale du rire

Dans son essai *Le Rire. Essai de signification du comique*, le philosophe Henri Bergson se questionne sur la nature du comique et du risible, qu'il reconnaît comme des formes malléables auxquelles il serait difficile d'attribuer des définitions rigides (Bergson, 1958, p. 1). Tout de même, il établit un ensemble d'observations et de conditions essentielles au comique : ce dernier ne se déploie que dans ce qui est proprement humain, ne peut se développer que dans l'absence momentanée de l'émotif et est partagé par des membres d'un groupe (Bergson, 1958, p. 2-5). Il résume ces différents éléments avec la formule suivante : « Le comique naîtra [...]

quand des hommes, réunis en groupe, dirigeront tous leur attention sur l'un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence. » (Bergson, 1958, p. 6). L'une des idées directrices de cet essai, ici utilisée pour amorcer les réflexions sur le rire et l'humour subversif, est la fonction sociale qu'attribue Bergson au rire. En effet, pour l'auteur, le milieu naturel du rire est la société et sa fonction utile est donc une fonction sociale (Bergson, 1958, p. 6). Le rire serait un châtiment, une brimade exprimée envers un manquement aux règles de conduite, une distraction, une parole déplacée, etc. Ce qui fait rire serait donc les défauts d'autrui dans leur insociabilité, incarnée par une raideur des gestes ou de la parole (Bergson, 1958, p.106). En cela, il est possible de percevoir le rire comme « [...] un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des évènements » (Bergson, 1958, p. 67).

À ce sujet, en reprenant notamment les réflexions d'Eugène Dupréel[11], Lucie Olbrechts-Tyteca, dans *Le comique du discours*, discute de la double nature du rire et en identifie deux types : le rire d'accueil et le rire d'exclusion. Le premier type est une manifestation de la communion entre des personnes qui forment, reforment ou maintiennent la cohésion d'un groupe. Le second type fonctionne lui aussi selon cet esprit de communion, mais en entraînant le rejet d'un des membres hors du groupe (Olbrechts-Tyteca, 1974, p. 396). En considérant la part de rhétorique dans le comique et en relevant les dimensions argumentatives et dialectiques du rire, qui se déploie dans les rapports entre un orateur et un auditoire, elle en confirme le caractère éminemment social (Olbrechts-Tyteca, 1974, p. 14-15). Les réflexions de Bergson sur les rapprochements entre cette fonction sociale du rire et ses capacités à châtier et sanctionner ont donc certains échos dans les écrits d'Olbrechts-Tyteca, qui identifie cette fonction sociale comme étant fondamentale dans son déploiement :

---

[11] Dupréel, E. (1928). Le problème sociologique du rire. *Revue philosophique*, t. CVI (56), 2e semestre.

> La plus importante, à première vue, serait l'action du sujet qui *encourt le ridicule*. La sanction du rire l'obligerait à éviter les incompatibilités, les grossières inefficiences, les transgressions non motivées ou assumées. Le rire d'exclusion aurait ici un rôle de premier plan.
> (Olbrechts-Tyteca, 1974, p. 397)

1.1.1.1 Rire du dominant, rire du dominé : changement de perspective

La double nature du rire évoquée par Olbrechts-Tyteca, tout comme ses réflexions sur les dimensions rhétoriques et dialectiques présentes dans ses manifestations, sont pertinentes pour introduire l'idée selon laquelle le rire peut également se développer dans un rapport hiérarchique entre la personne qui rit et la personne qui fait rire, quand cette dernière devient une cible par son insociabilité. Ce même rapport hiérarchique, entre le blagueur et sa cible, peut être superposé aux relations entre dominants et dominés, entre maîtres et subordonnés, en rapprochant le rire du dominant de la moquerie, comme le montre Hans Speier dans son essai « Wit and Politics : An Essay on Laughter and Power » : « [...] the powerful laugh at their fortune by beholding what they are not but would be without power and dignity » (Speier, 1998, p. 1390). La psychologue Naomi Weisstein, dans son article « Why We Aren't Laughing Anymore », renchérit sur ces idées et montre comment ces plaisanteries participent à la mise en place et au maintien de rapports inégalitaires :

> Humor as a weapon in the social arsenal constructed to maintain caste, class, race and sex inequalities is a very common thing. Much of this humor is pure slander. It serves to put whoever it is in their place by showing that they can't be taken seriously, that they're too stupid or dumb or ugly or childlike or smelly or mean to count as human.
> (Weisstein, 1973, p. 51)

La pensée dominante et les institutions officielles qu'elle engendre peuvent ainsi

utiliser le rire et l'humour pour renforcer leur légitimité en dénigrant les groupes subordonnés, puis en viennent à dicter ce qui fait rire et qui peut en rire (Case et Lippard, 2009, p. 240, 243 ; Merrill, 1988, p. 272 ; Stora-Sandor, 1992, p. 176 ; Stora-Sandor, 2000, p. 24). Cette rhétorique duelliste s'inscrit dans la délimitation hiérarchique entre normativité et marginalité : par sa nature dominante, c'est la norme qui façonne la marge, comme le spécifie Fabio Lorenzi-Cioldi dans son ouvrage *Dominants et dominés. Les identités des collections et des agrégats* :

> Le prototype du dominant - un homme adulte, hétérosexuel, blanc, d'un bon milieu social, instruit et sain d'esprit - consiste en un faisceau d'appartenances qui ne s'affichent pas comme telles mais par rapport auxquelles émerge la spécificité des autres - les femmes, les personnes de couleurs, les milieux défavorisés, etc. (Lorenzi-Cioldi, 2009, p. 148)

Même s'ils sont présentés à un public pluriel et multiple, le rire, l'humour et les blagues de ce type sont donc pensés et construits en fonction des valeurs et des intérêts dominants (Stillion et White, 1987, p. 222). Toutefois, ces mêmes phénomènes peuvent être perçus comme des actes de résistance, des armes utilisées par les groupes dominés pour renverser l'oppression (Case et Lippard, 2009, p. 243). Ce sont alors les dispositifs du pouvoir, les normes et les règles, les étalons du risible eux-mêmes qui sont attaqués (Speir, 1998, p. 1395 ; Stora-Sandor, 1992, p. 175). Weisstein commente cette relation qu'entretiennent les dominé.e.s avec l'humour et le rire comme force de transformation, de transfiguration sociopolitique : « It can assert that the roles and social categories we find ourselves in are not going to intimidate us ; they are human creations, and we can play with them, challenge them, attack them, ridicule them » (Weisstein, 1973, p. 88). Ce changement de perspective est important dans les présentes recherches : ce qui fait rire n'est plus l'insociabilité ou la marginalité, mais plutôt l'appareil qui met en place cette hiérarchisation et les situations qui en découlent.

1.1.2 La critique humoristique

1.1.2.1 Le rire satanique chez Baudelaire

Charles Baudelaire développa une conception du rire somme toute assez différente de celle d'Henri Bergson dans son texte *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. L'auteur fonde ses réflexions sur la nature satanique du rire, qui serait une manifestation consciente ou inconsciente de l'orgueil humain, une conséquence de l'idée de la supériorité de l'homme (Baudelaire, 2008, p. 20 ; Hannoosh, 1992, p. 9), qu'il résume avec la formule suivante: « [...] *moi*, je ne tombe pas ; *moi*, je marche droit ; *moi*, mon pied est ferme et assuré » (Baudelaire, 2008, p. 18). En tant que principe satanique, le rire ne serait nullement compatible avec la sagesse ou la beauté, mais serait plutôt le propre de la folie et de l'ignorance ; une perception que Baudelaire explicite notamment avec de nombreuses références à la laideur de l'acte de rire en lui-même, qui vient avec son lot de grimaces, de souffles et d'expressions exagérées du faciès (Baudelaire, 2008, p. 10 ; Kjell Haugen, 1988, p. 13). Cet ensemble de caractéristiques permet de délimiter un aspect sur lequel le rire bergsonien et le rire baudelairien diffèrent : ce dernier, beaucoup plus chaotique, signe de la misère humaine davantage qu'un acte raisonné, peut être considéré comme étant anti-social (Kjell Haugen, 1988, p. 16 ; Hannoosh, 1992, p. 10). Dans le même ordre d'idées, avec ses réflexions sur ce rire baudelairien présentées dans son imposante histoire du rire qu'il dresse dans *Histoire du rire et de la dérision*, Georges Minois rapproche le rire et l'ironie romantique à un rire anti-bourgeois, qui entretient donc certaines dynamiques de contestation sociale (Minois, 2000, p. 499). L'auteur reprend l'opposition entre Dieu et le diable – le raisonné et le « satanique » – présente dans le texte de Baudelaire et mentionne comment cette opposition, dans l'esprit romantique, s'inscrit également dans des rapports sociaux subversifs :

> La bourgeoisie n'a pas de défenseurs sur ce terrain. Ses valeurs sont exposées dans les sermons des prêtres, sur le mode sérieux ; le bourgeois [...] a conclu une alliance tactique avec Dieu : on Lui rend sérieusement les honneurs dus à son rang divin, et en échange Il s'occupe de l'ordre social. En face, il n'y a plus qu'à s'allier au diable, maître de la subversion grâce à son arme secrète, le rire. (Minois, 2000, p. 499)

Cette ironie romantique, rebaptisée « ironie paradoxale de l'art » par Monique Yaari dans *Ironie paradoxale et ironie poétique : étude théorique et analyse textuelle de* Paludes, ne doit pas être comprise comme étant inscrite uniquement dans cette période (d'où le changement du terme qu'opère Yaari, qui tendait à suggérer fortement cette impression)[12]. Il s'agirait plutôt d'un concept n'ayant pas de frontières, indépendant et pluriel, pouvant aisément s'inscrire dans la modernité par sa force de contestation et son potentiel de remise en question de l'ordre (Yaari, 1981, p. 5, 85-87)[13]. Nous décidons ainsi d'en faire usage pour introduire notre délimitation de l'humour subversif étant donné les nuances que peut amener cette conception baudelairienne du rire à la sociabilité du rire chez Bergson : s'il reste un phénomène social, partagé entre des individus au sein d'une communauté ou d'une société, le rire n'est pas nécessairement solidaire de la raison sociale (Kjell Haugen, 1988, p. 17).

---

[12] L'emploi de l'adjectif « paradoxale » révèle l'incongruité fondamentale à la base de toute ironie, l'opposition entre les sens superficiel et profond qui s'y trouvent.

[13] Yaari situe le commencement d'une perception moderne de l'ironie en mentionnant les apports de la critique moderne allemande au XVIII[e] siècle – elle mentionne Fichte, Solger, Hegel, Kierkegaard, les frères Schlegel, Hoffmann, Richter, etc. – dans la définition du concept, quand l'ironie est également perçue comme une philosphie, une manière de pensée ayant un « potentiel dissolvant, anarchiste, explosif [...] » (Yaari, 1981, p.5-6).

1.1.2.2 Entre le réel et ses représentations : distanciations critiques

Avec *Du comique dans le texte littéraire*, Denise Jardon démontre comment, à travers des rapports particuliers entre la réalité et la pensée de l'humoriste, ce dernier est amené à nier cette réalité (*sa* réalité). L'invention humoristique serait donc constamment confrontée au réel, qu'elle cherche à découvrir, à rejeter, à critiquer et, par un dévoilement paradoxal de certains de ces apsects, à anéantir (Jardon, 1988, p.131-132). Les rapports forts qui unissent la satire et la caricature au réel, au contexte sociopolitique qui voit leur élaboration sont, selon nous, pertinents dans la compréhension d'un humour engagé ou subversif. Par la distance qu'il permet d'établir avec la réalité et ses rituels, l'humour qui y est présenté a en effet un grand potentiel stratégique comme arme critique contre certaines pratiques politiques, identitaires ou culturelles (Gérin, 2013, p. 155).

1.1.2.2.1 La satire

La satire, en tant que forme littéraire ou rhétorique, commence par une impulsion d'insatisfaction vis-à-vis d'éléments extratextuels - au contraire de la parodie ou du pastiche - qui appartiennent aux sphères sociales, économiques ou politiques (Hutcheon, 1981, p. 144). Indignation certes individuelle, mais qui rejoint une dimension morale plus large par une préoccupation pour les intérêts du public ou de la société dans laquelle elle est diffusée (Quintero, 2007, p. 1). Cette moralité, qui s'incarne par ce qui est montré comme étant « bien » ou « mal », repose d'abord sur la pensée et les idéaux de l'auteur.e, qui exerce un jugement total et complet sur ce qui est critiqué, puis sur la présupposition d'un accord absolu du lectorat envers ces

points de vue (Pavlovskis-Petit, 2007, p. 510-512). Toutefois, la satire ne s'attaque pas à ce qui est immuablement démoniaque, mais plutôt au méfait dans ce qui pourrait éventuellement être corrigé (Quintero, 2007, p. 2). Elle se fonde sur la conviction que les conditions sociales et les modes de vie peuvent être améliorés par le rejet des actions ou des comportements qu'elle juge malsains (Pavlovskis-Petit, 2007, p. 512). En somme, la satire est régie par une logique fonctionnant selon un système comparatif entre elle-même et une situation donnée, de laquelle elle se détache pour altérer, mépriser, blesser et signaler les abus et les problèmes qui s'y trouvent (Quintero, 2007. p. 3-4 ; Hutcheon, 1978, p. 470). Nous citons Patricia Meyer Spacks dans « Some Reflections on Satire », qui montre comment la satire peut être engagée et militante, communiquant à son lectorat des volontés de changement, de transformation d'une situation jugée inacceptable que nous affilions aux mécanismes de l'humour subversif, érigé contre les positions dominantes :

> Satire traditionally had a public function, and its public orientation remains. Although the satirist may arraign God and the universe [...] he usually seems to believe - at least hope - that change is possible. Personal change, in his view, leads to social change ; he insists that bad men make bad societies. He shows ourselves and our world ; he demands that we improve both. And he creates a kind of emotion which moves us toward the desire to change. (Meyer Spacks, 1971, p. 363)

1.1.2.2.2 La caricature

La caricature, quant à elle, cherche également à dominer le rire par la provocation et la délimitation d'une cible (Tillier, 2012, p. 262). En tant qu'image critique et railleuse, comme objet médiatique ayant des effets comiques calculés et comme mode d'intervention publique, elle vise à rabaisser et à faire perdre de la légitimité à sa

cible (Tillier, 2012, p. 262). Elle repose elle aussi sur une comparaison ludique entre ce qui est et ce qui est donné à voir, acte comparatif qui provoque le rire par cette transition presque inacceptable entre le réel et sa représentation, en conciliant à la fois imitation et déformation (Tillier, 2012, p. 259). Imitatrice par les rapports qu'elle entretient avec le monde visible, qu'elle cherche à inventorier pour en révéler et en expliciter les fonctionnements moraux et sociaux, puis déformatrice par ses rhétoriques visuelles d'altération favorisant une déclinaison abusive et répétitive de tabous qui creusent ultimement la distance critique entre la réalité et cette représentation truquée, la caricature s'inscrit dans un schéma de communication et est soumise à ce dernier (Ross, 1974, p. 285 ; Tillier, 2012, p. 264, 267, 270 ; Topuz, 1974, p. 47). En ce sens, elle transforme les signifiés provenant du monde réel (indispensables à sa création) et les transmet à un récepteur, le public, en respectant sa fonction utilitaire - par laquelle elle diffuse un message - et sa nature de véhicule pour l'humour (Ross, 1974, p. 291 ; Topuz, 1974, p. 18-19). Dans son essai *Caricature et société*, le journaliste et écrivain turc Hifzi Topuz signale ainsi que la fonction du message révolutionnaire de la caricature est « [...] d'attirer l'attention sur les conditions existantes, de faire éclore des opinions nouvelles, de susciter des agitations et des troubles pour rendre sensible le besoin de structures meilleures pour une société à venir » (Topuz, 1974, p. 28). L'auteur élargit ses réflexions et entreprend de rassembler une pluralité de manifestations visuelles humoristiques politiques, dont il décrit les rôles et les effets :

> Le dessin d'humour politique est une arme de lutte redoutable, notamment dans les périodes de crise et sous les régimes autoritaires. Il conteste tour à tour le statu quo, le conformisme, la culture, l'art, les moeurs, la politique, le régime établi et bien d'autres choses. Il est démolisseur, il conteste souvent pour détruire ou pour choquer, mais parfois pour la réalisation d'un changement radical.
> (Topuz, 1974, p. 120)

1.1.3 L'humour anarchisant

Dans son mémoire « L'humour comme moyen de revendication politique? », Jérôme Cotte développe la notion d'humour anarchisant, proche des précédentes considérations destructrices de l'humour politique, satirique et caricatural. Au contraire d'un humour « policier » assignant des places sociopolitiques déterminées et fixant les identités dans des hiérarchies catégoriques, l'humour anarchisant tend à brouiller les cartes et à semer le désordre (Cotte, 2012, p. 69). En sollicitant notamment la conception du rire subversif de Jean Birnbaum - qui stipule que ce rire interrompt le cours ordinaire des choses, qu'il introduit la surprise ou l'ouverture, puis qu'il met en place des structures de rencontres et de partages dans les schèmes sociaux[14] - Cotte structure son analyse de l'humour anarchisant autour des concepts de l'émancipation et des communautés politiques :

> L'humour anarchisant s'amorce par un refus de l'ordre politique tel qu'imposé et du désir de redistribuer les places, de désenchaîner les identités et de déclassifier les collectivités sociales. Nous l'associons de ce fait à l'émancipation. [...] En d'autres mots, l'humour anarchisant interrompt momentanément la domination. Il permet un nouveau partage entre les gens et esquisse les pourtours des communautés politiques sans pour autant en fixer des limites claires et intransgressibles.
> (Cotte, 2012, p. 69)

L'auteur s'appuie notamment sur les écrits de Jacques Rancière sur le politique et l'émancipation en positionnant le concept d'humour anarchisant au sein des relations conflictuelles entre des forces dominantes et des flux émancipateurs. Si les premières font tort au présupposé égalitaire de la démocratie en imposant un ordre qui avantage certaines communautés, les seconds ont comme objectif de tester, de vérifier les

[14] Birnbaum, J. (2011). « Une secousse subversive » [Chapitre de livre]. Dans *Pourquoi rire?*, Paris : Gallimard, p.10.

principes d'égalité par la mise en action de procédés et de manifestations diverses : les processus d'émancipation n'évitent pas les conflits et, bien au contraire, tendent à interrompre l'ordre établi[15] (Cotte, 2012, p. 71). Cotte se concentre par la suite sur les conditions de l'émancipation qu'établit George Navet[16] qui sont utilisées comme autant de paramètres pour l'analyse de la part émancipatrice du rire et de l'humour anarchisants (Cotte, 2012, p. 69-70). En somme, par son opposition au « propre » et au « même », le rire émancipateur permet de libérer les possibles de l'humain, il laisse libre cours aux virtualités humaines et renforce leur actualisation par une désorganisation des hiérarchies de classes et par le refus d'identités fixes (Cotte, 2012, p. 91). Pour discuter de ses analyses, Cotte sollicite notamment les écrits de Gilles Deleuze sur l'humour, défini comme un art des surfaces et des singularités nomades, qui entraîne des jeux entre les sens et les non-sens permettant de remettre en question l'ordre établi[17] (Cotte, 2012, p. 78). En conjuguant les réflexions de Deleuze à celles de Jean-Luc Nancy sur les rapports entre le ludique et l'émancipation [18], Cotte démontre finalement comment le rire et l'humour émancipateurs peuvent participer à un jeu de la pensée n'ayant pas de règles précises, pas de vainqueurs ou de perdants. Il s'agit plutôt d'un mouvement incessant produisant des lignes de fuites créatrices qui permettent au corps et à l'esprit de se libérer des exigences rationnelles, des limites et des contraintes sociales (Cotte, 2012, p. 87).

En conlusion, nous postulons que la rhétorique qu'implique le rire des dominés, en opposition à des dispositifs qui les maintiennent dans cet état de domination, est affiliée à une nature « satanique » du rire agissant hors ou contre la raison sociale. Les

---

[15] Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, p.162.

[16] Navet, G. (2002). « Introduction ». [Chapitre de livre]. Dans *L'émancipation*. Paris : L'Harmattan, p. 7-11.

[17] Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, p.166.

[18] Nancy, J. L. (2000). *Corpus*. Paris : Éditions Métaillié, p.36.

mécanismes de la satire et de la caricature rendent compte des fonctions et des effets de telles implications, qui visent à produire une distance entre le monde réel et sa représentation, distanciation déformante – mais révélatrice! – dans laquelle se développe un message critique visant une cible et destiné à un récepteur. L'humour anarchisant répond de ces dynamiques par sa nature dévastatrice, qui vise à subvertir les règles et les normes, puis par les rapports forts qu'il entretient avec l'émancipation individuelle et collective. Au terme de ces réflexions, à l'image du rire satanique baudelairien, il serait possible de conclure que si l'humour subversif peut déclencher un rire qui soit un phénomène social, vécu en groupe, il n'est pas solidaire de la raison sociale, qu'il cherche à déconstruire et à délégitimer.

Pour démontrer et appuyer ses réflexions sur l'humour et le rire anarchisants, Cotte présente un certain nombre d'extraits d'entrevues réalisées avec des militantes féministes (anonymes) qui discutent du potentiel d'action qu'entraîne l'humour. À travers ces entretiens et leurs analyses, il constate comment les mécanismes à l'œuvre au sein de l'humour féministe, répondant de volontés de décloisonnement des identités et s'élevant contre la stigmatisation et les stéréotypes, peuvent se superposer aux mécanismes de l'humour anarchisant (Cotte, 2012, p. 73). Nous abondons dans le même sens : les dynamiques et les procédés subversifs vus jusqu'à présent dans le chapitre se conjuguent à ceux de l'humour féministe, qui seront maintenant observés.

1.2 L'humour féministe

1.2.1 Rira bien qui rira la dernière

Par une offensive idéologique et symbolique répondant des dynamiques d'un humour

subversif, l'humour féministe et le rire qu'il provoque entraînent une prise de position qui tend à redéfinir les rôles sexués, déconstruire les attitudes genrées prédéterminées et renverser les stéréotypes (Bing, 2004, p. 23 ; Case et Lippard, 2009, p. 240). À ses bases se retrouve un partage de valeurs similaires et solidaires ayant une cible commune : le patriarcat et ses dispositifs (Bing, 2004, p. 22 ; Kaufman, 1980, p. 13). Dans l'introduction de son ouvrage phare *Pulling Our Own Strings : Feminist Humor*, Barbara Kaufman établit cette cible comme étant la clé de voûte de cette forme de discours, qui rejoint également des idéaux de changements sociaux plus larges, soit la subversion de toutes les formes d'oppression et de domination :

> Feminist humor is based on the perception that societies have generally been organized as systems of oppression and exploitation, and that the largest (but not the only) oppressed group has been female. It is also based on the conviction that such oppression is undesirable and unnecessary. It is a humor based on visions of change. The persistent attitude that underlies feminist humor is the attitude of social revolution - that is, we are ridiculing a social system that can be, that must be changed. [...] the nonacceptance of oppression characterizes feminist humor and satire. (Kaufman, 1980, p. 13)

L'humour féministe reprend donc les mécanismes rhétoriques et formels de la satire ou de la caricature tels qu'ils ont précédemment été définis : il vise l'amélioration par la mise à jour des abus au sein d'une réalité particulière, mais aussi la valorisation d'une certaine réforme de celle-ci (Kaufman, 1980, p. 14 ; Stillion et White, 1987, p.220). Les points de vue qu'il met en place et les perspectives qu'il privilégie se concentrent sur une valorisation des expériences vécues par les femmes. Ce sont donc des situations, des actions, des attitudes - et non des groupes d'individus précis – qui sont ridiculisées pour laisser voir leur absurdité et leur artificialité (Kaufman, 1980, p.14 ; Merrill, 1988, p. 279 ; Rosenberg, 1981, p. 5-6 ; Weisstein, 1973, p. 88). En rappelant ici les propos tenus sur l'humour anarchisant, il tend à secouer les conventions sociales pour tenter d'établir des transformations à long terme, comme le

spécifie Regina Gagnier dans son article « Between Women: A Cross-Class Analysis of Status and Anarchic Humor » : « This suggests that women's humor tends to anarchy rather than statu quo, to prolonged disruption rather than, in Freudian theory, momentary release » (Gagnier, 1988, p. 138).

1.2.2 Rires féminins, rires féministes?

Pour nuancer et poursuivre la délimitation théorique de notre objet de recherche, il conviendrait toutefois de se questionner sur la part essentialiste que peuvent amener ces réflexions sur l'humour féministe érigé en contrepoids à une domination patriarcale *masculine*. En d'autres termes, comme le formule Monique Houssin et Élisabeth Marsault dans leur ouvrage *Au rire des femmes* : « quand une femme rit, peut-on savoir si c'est en tant qu'être humain ou en tant qu'être sexué? » (Houssin et Marsault, 1998, p. 13). Ces questionnements rejoignent les enjeux propres à la conception et à la réception des textes, des images et des discours produits par des femmes. Il n'est pas dans notre intention de définir rigidement le *féminin* ou de nous positionner quant à l'existence ou non d'une spécificité féminine. Ces questions dépassent les objectifs de ce mémoire. Plutôt, nous les utilisons pour préciser notre perception de l'humour *féministe* et de ses propres enjeux de diffusion et de réception.

1.2.2.1 Le féminin contextualisé

En premier lieu, en considérant le rire et l'humour comme des gestes sociaux, il serait

important de présenter certaines réflexions sur la dimension historique, politique, contextuelle du *féminin*. Lucie Joubert, dans *Le carquois de velour. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise*, affirme que « [...] la lecture obéit à un parti pris qui découle de la conviction [et que] l'écriture au féminin donne à lire une façon typique de voir le monde, engendrée par la similitude des expériences des femmes comme membres d'une même communauté » (Joubert, 1998, p. 41). La réception du texte - ou de l'image, rajoutons-nous - sera donc différente pour la lectrice ou le lecteur, car le pacte de lecture est influencé par la reconnaissance de la féminité de l'auteure (Joubert, 1998, p. 41). Lori Saint-Martin, au sujet de la spécificité féminine dans *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, précise quant à elle que :

> [elle] se trouve moins dans une manipulation radicalement différente de langage (même si cette différence est essentielle à la pratique de certaines écrivaines) qu'en ce qui concerne, d'une part, les sujets traités et, d'autre part, les conditions spécifiques de production et de réceptions des textes féminins. [...] C'est dire que les œuvres féminines sont déterminées par une culture des femmes en tant qu'expérience collective différente de celles des hommes, et qu'elles doivent être lues ainsi.
> (Saint-Martin, 1989, p. 28, 31)

Linda Nochlin, lors d'un entretien avec Lucy Lippard retranscrit dans « What Is Female Imagery? », émet sensiblement la même opinion lorsqu'elle est questionnée sur une imagerie visuelle qui serait « féminine ». Toutefois, elle relève également la difficulté de trancher : « It's not a specific image, iconography or subject that has to do exclusively with women. It has more to do with process, or modalities of approaching experience, but even then I get stuck. It has to be invented, like any iconography » (Lippard, 1976, p. 81). Il est possible de constater - surtout grâce à cette dernière remarque - que la question dérange et que de nombreux questionnements en lien avec ce statut particulier d'un discours et d'une œuvre (qui

serait « féminine ») restent encore à éclaircir (Gouma-Peterson et Mathews, 1987, p. 345). Mais cette reconnaissance de « conditions spécifiques de production et de réception » présentée par Saint-Martin, évoquée par Joubert avec les changements de lecture qu'entraîne la reconnaissance de la spécificité féminine de l'auteure par le lectorat, cette mise en évidence d'un traitement particulier du réel et des images mentionné par Nochlin seront retenues dans nos réflexions futures sur l'humour *féministe*, perçu comme une perspective particulière, idéologique, sur le monde.

1.2.2.2 Le féminin subversif

En second lieu, ce qui peut être pertinent est de considérer une perception qui pose le *féminin* comme étant une force subversive en soi. C'est que l'acte de rire ou de faire rire - comme toutes les prises de parole - aura longtemps été réprouvé pour les femmes. Houssin et Marsault décrivent comment, à travers l'histoire, une morale du rire basée sur l'éducation des femmes s'est imposée contre le rire chez la gent féminine bourgeoise, par les contradictions engendrées entre cette expression et l'idéal d'angélisme, proche des valeurs de réserve et de tempérance, que se devaient de respecter ses représentantes. Ces dernières, fragiles, sensibles, ne pouvaient pas contenir la puissance agressive, subversive, inquiétante de l'humour et du rire : « À elles les larmes [...] » (Houssin et Marsault, 1998, p. 27-28). Dans son introduction du *Penguin Book of Women's Humor*, Regina Barreca commente ironiquement cet état des choses :

> The creation and enjoyment of humor have traditionally been considered masculine privileges, sort of like writing in the snow or running for public office. Better to keep the ladies away from such matters so that their pretty lives could remain the unsullied, innocent, delightful romps

> men assumed to be the easy lot of feminine existence. Keep the ladies ladylike ; keep them away from the dangers of politics, sex, and humor. (Barreca, 1996, p. 1)

Le fait « d'être femme » dans une prise de position, dans une prise de pouvoir, pourrait donc être en soi affilié à la subversion : ce n'est pas ce qui est attendu d'*elle*. Lucie Joubert, dans *L'humour du sexe. Le rire des filles*, adopte ce point de vue et le rattache aux enjeux propres à l'humour :

> « Les femmes, disait Marguerite Duras, sont dans l'opposition, le lieu où se trament les changements, où se fomente la dissidence. Elles sont aux premières loges pour critiquer le pouvoir en face. » Idem en humour : par le simple fait d'être femme, les humoristes féminines se trouvent en porte-à-faux par rapport au discours dominant. N'est-ce pas là une des conditions premières de l'humour, dans sa forme la plus noble, qui examine, analyse et donne ensuite à voir une autre version des faits? (Joubert, 2002, p. 182)

À ce sujet, dans son ouvrage *Le rire de la Méduse*, Hélène Cixous relate le flou qui peut entourer une pratique artistique ou humoristique féminine et affirme qu'il est impossible de penser, de coder celle-ci selon les balises rhétoriques et formelles d'un phallocentrisme catégorisant. L'auteure insiste donc sur le caractère débordant d'une telle forme d'expression, qui se ferait hors des systèmes de discours dominants et qui « ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugue jamais » (Cixous, 2010, p. 51). Elle relie ultimement le féminin à la subversion :

> Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif : s'il s'écrit, c'est en soulevant, volcanique, la vieille croûte immobilière, porteuse des investissements masculins, et pas autrement ; il n'y a pas de place pour elle si elle n'est pas un il? Si elle est elle-elle, ce n'est qu'à tout casser, à

> mettre en pièce les bâtis des institutions, à faire sauter la loi en l'air, à tordre la « vérité » de rire. (Cixous, 2010, p. 59)

Par ces liens qu'elles établissent entre féminin et subversion, les réflexions des diverses auteures citées peuvent jeter les bases d'une perception du *féminin* comme un positionnement *critique* qui ne serait pas nécessairement affilié à une identité genrée et sexuée immuable. Dans ses réflexions sur le rire des femmes, au sein de son ouvrage *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Jo Anna Isaak évoque les propos de Roland Barthes sur le corps du texte[19] - l'idée que le langage lui-même aurait un corps - et les considérations de Julia Kristeva sur les implications que cela peut entraîner dans la construction du langage et son érotisation[20] (Isaacs, 2002, p. 15). En sollicitant les propos de Terry Eagleton sur la sémiotique et le symbolique dans *Literary Theory*, elle remarque l'importance de percevoir le *féminin* comme un processus à l'intérieur même du système de signes conventionnels, qui le questionne et le transgresse (Isaacs, 2002, p. 15). L'auteure cite l'une des conclusions d'Eagleton à ce sujet : « On this view, the feminine - wihch is a mode of being not necessarily identical with women - signifies a force within society that opposes it »[21] (Isaaks, 2002, p. 16). Cette perception du *féminin* rejoint notre point de vue quant à une position *féministe*, comme il sera maintenant expliqué.

1.2.2.3 Le genre comme structure sérielle

En accordant une importance plus grande aux conditions de production, de diffusion et de réception des discours, puis en considérant les réflexions sur le *féminin* comme

---

[19] Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

[20] Kristeva, J. (1977). *Des chinoises*. Paris : Des femmes.

[21] Eagleton, T. (1983). *Literary Theory : An Introduction*. Minnepolis : University of Minnesota Press, p. 190

un positionnement politique critique, il nous est possible de questionner les enjeux essentialistes soulevés et d'esquisser notre réponse à ceux-ci. Ainsi, pour poursuivre notre raisonnement en nous concentrant maintenant sur l'humour *féministe*, nous privilégierons une perception du genre comme une structure sérielle, telle que développée par Iris Marion Young dans son article « Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social ». Cet outil permet en effet une perception plus souple et malléable du féminin, qui ne limiterait pas les femmes à une identité commune ou à un ensemble d'attributs communs, mais « [...] plutôt [à] un ensemble qui désigne un certain nombre de contraintes et de relations structurelles liées aux objets pratico-inertes qui conditionnent l'action et sa signification » (Young, 2007, p. 34). Un tel point de vue permet de considérer, au sein de la série, la multiplicité des communautés et des regroupements de femmes qui s'y rattachent et la pluralité des perspectives qui en découle (Young, 2007, p. 34-35).

En rejoignant cette perception des genres à une prise de parole humoristique, il serait possible de penser que, si l'humour peut être destiné à un groupe ou un public particulier - celui de la salle de spectacle ou de la revue, par exemple - il peut tout de même avoir des échos à travers la série et toucher d'autres publics, d'autres regards. Ces « contraintes » évoquées par Young sont ainsi, nous croyons, les mêmes qui sont utilisées, critiquées, transformées et traversées par le rire et l'humour féministes. L'auteure décrit en effet le caractère politique et historique de la série comme étant « un mode pratico-matériel qui permet d'envisager la construction sociale des individus » et qui peut être « [pensé] non pas en termes de genres et d'espèces, mais comme un ensemble de vecteurs de l'action et de la signification » (Young, 2007, p.34). En somme, nous souhaitons démontrer que l'humour féministe n'est pas seulement accessible à un groupe genré restreint, mais qu'il peut être utilisé et apprécié par un ensemble d'individus, tant que ceux-ci sont conscients des contraintes qu'il adresse. En ce sens, Jo Anna Isaak reconnaît la pluralité des sources

d'énonciation d'une parole féministe en stipulant que :

> A feminist art practice [...] is not a term designating a homogeneous group (i.e. the disenfranchised) or a fixed side (the margin) but rather an agency of intervention - an ongoing activity of pluralizing, destabilizing, baffling any centered discourse. (Isaak, 2002, p. 4)

Nous utiliserons finalement une métaphore végétale pour illustrer davantage notre point, une image qui survient à quelques reprises dans les tentatives de définition de l'humour féministe[22] ou de l'humour des femmes. C'est celle de Lucie Joubert, dans son article « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme », qui sera ici retenue : « [...] telles les racines d'un plant de fraises, [l'humour féminin] se développe en mode souterrain, contournant les obstacles pour mieux étendre ses ramifications et s'épanouir dans des lieux autres » (Joubert, 2010, p. 87). Mais développons encore davantage cette comparaison à la lumière de nos précédentes réflexions sur l'humour *féministe* : les racines de ce plant de fraises, même s'il est planté à un endroit précis dans le champ, se joignent tout de même à celles des autres rangs. Son feuillage peut également faire porter son ombre au-delà de son emplacement. Finalement, ses fruits subversifs (pour ne pas dire « défendus ») peuvent être dégustés par toutes les papilles qui les trouvent agréables au goût, peu importe leur ferme ou leur village d'origine, tout comme l'humour féministe peut répondre à un ensemble de sensibilités diverses, même lorsqu'il est créé pour certains regards particuliers.

---

[22] Dans son anthologie, Regina Barreca cite notamment l'humoriste Kate Clinton, qui le compare à du lichen : « Consider feminist humor and consider the lichen. Growing low and slowly on enormous rocks, secreting tiny amounts of acid, year after year, eating into the rock. Making places for water to gather, to freeze and crack te rock a bit. Making soil, making way for grasses to grow. Making way for roseships and sea oats, for aspen and cedar. It is the lichen which begins the splitting apart of the rocks, the changing of the shoreline, the shape of the earth. Feminist humor is serious, and it is about the changing of this world. »
(Barreca, R. (1996). *The Penguin Book of Women's Humor*. New York : Penguin, p.147).

1.2.3 Le cadre idéologique

La notion de cadre idéologique nous permettra de conclure sur nos perceptions des mécanismes de l'humour féministe. Il incarne en quelque sorte la somme de ce qui a déjà été discuté sur le sujet et notre réponse aux divers questionnements soulevés. De plus, à travers lui, il nous sera possible de rejoindre les propos déjà tenus sur l'humour subversif critique tout en élaborant les pistes de réflexion importantes pour considérer le dernier élément constitutif de notre objet d'étude : la bande dessinée.

1.2.3.1 Le cadre

Dans son article « Le comique et l'inquiétante étrangeté : Bergson et Freud », Jean-Luc Giribone montre comment une correspondance existe entre l'étrange dans le familier, « l'Unheimliche », sentiment décrit par Sigmund Freud dans son essai éponyme[23], et la conception du comique chez Henri Bergson. L'auteur affirme ainsi qu'un même objet ou un même environnement peuvent être perçus comme étant soit étrangement inquiétant ou comique - selon la posture du spectateur - et que les affects à la source de ces émotions - la surprise, le décalage - sont très proches (Giribone, 2007, p. 29). Au sujet du risible, il poursuit en stipulant que « [...] les choses ne sont donc pas comiques en soi, mais elles le deviennent quand elles occupent une fonction spécifique, qui est de cadrer un propos, un acte ou une situation. Le comique n'est pas une qualité intrinsèque : c'est un dispositif » (Giribone, 2007, p. 29). Ce contexte de présentation et de réception particulier est défini par Giribone comme un cadre

[23] L'inquiétante étrangeté est en fait un domaine particulier de l'esthétique, dans lequel des mouvements émotifs proches de la peur et de l'angoisse se développent face à un élément du quotidien, une situation familière (Freud, 2011, p.6-7).

(Giribone, 2007, p. 29), « [...] une sorte de méta-message général affectant tous les messages et signaux qui ont lieu à l'intérieur de son emplacement » (Giribone, 2007, p. 30). En tant que dispositif particulier établi par un.e auteur.e pour un.e spectateur.trice, l'humour délimite ainsi un certain cadre de réception de la réalité, un cadre qui pourrait être qualifié de « féministe ». Lori Saint-Martin et Ariane Gibeau concluent notamment leurs analyses, dans l'article « "Exit les oreilles" : parodie, ironie et humour féministes dans *Nunuche* et *Nunuche gurlz* », par l'affirmation de l'œuvre féministe comme un vecteur de changement de point de vue sur le réel :
« Rendre visible l'invisible, aiguiser la perspective critique, transformer le regard que les femmes portent sur le monde, n'est-ce pas faire œuvre féministe utile, si ce n'est exemplaire? » (Saint-Martin et Gibeau, 2012, p. 39). Cette première variable - le cadre, le dispositif de l'humour - est ici utile pour comprendre les différents idéaux féministes comme une manière de percevoir une réalité donnée, à la manière d'un télescope : il conviendra maintenant de voir dans quelle mesure les lentilles qui le composent peuvent transformer et agir sur ce qu'il permet d'observer.

1.2.3.2 L'idéologie

La dimension idéologique du cadre que nous nous efforçons de décrire est fondée sur la conception de l'idéologie de Louis Althusser, qu'il définit comme suit dans son ouvrage *Pour Marx* :

> [...] une idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propre) de représentation (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée. [...] l'idéologie, comme système de représentation, se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance). (Althusser, 1969, p. 238)

Selon l'auteur, les idéologies sont indispensables aux sociétés humaines, qui subsistent à travers ces formations spécifiques (Althusser, 1969, p. 238). Elles s'imposent inconsciemment et subtilement aux individus comme structures et comme « objets culturels perçus-acceptés-subis » (Althusser, 1969, p. 239-240). Les pensées dominantes sollicitent donc sa fonction de classe - par son lot de discours, d'images et d'influences sur le langage - non seulement pour oppresser certains groupes, mais également pour renforcer et justifier sa propre position de domination, sa situation de pouvoir. Les schémas hiérarchiques et les répercussions économiques, matérielles et sociales qu'elles entraînent sont ainsi perçus comme un état des choses naturel aux yeux des dominés (Althusser, 1969, p. 242). À ce sujet, l'auteur explique que :

> L'idéologie est, alors, l'expression du rapport des hommes à leur monde, c'est-à-dire à l'unité (surdéterminée) de leur rapport réel et de leur rapport imaginaire à leurs conditions d'existence réelles. Dans l'idéologie, le rapport réel est inévitablement investi dans le rapport imaginaire : rapport qui exprime plus une volonté (conservatrice, conformiste, réformiste ou révolutionnaire [ou féministe!]) voire une espérance ou une nostalgie, qu'il ne décrit une réalité.
> (Althusser, 1969, p. 240)

Cela dit, une idéologie *active* transformera ou modifiera les rapports imaginaires des individus à leurs conditions d'existence réelles (Althusser, 1969, p. 241). Comme le spécifie le sociologue Éric Maigret dans *Sociologie de la communication et des médias*, si « l'idéologie consiste en la codification et en la circulation de messages connotés venant confirmer ce qui est déjà vécu comme allant de soi », elle peut également s'incarner en une « transformation de l'histoire, c'est-à-dire des rapports de sens et de force à un moment donné, en nature, c'est-à-dire dans un espace-temps définitif » (Maigret, 2003, p. 106). Les procédés de distanciation humoristique - satiriques, caricaturaux, anarchisants - utilisés selon des volontés et des intentions féministes s'inscrivent à travers les rapports entre les individus qui subissent les effets

des systèmes patriarcaux, leurs conditions d'existence réelles et les systèmes de représentation dominants. Perçus comme des idéologies *actives* et donc comme des systèmes de représentation du monde, les féminismes (puis les images et les discours qu'ils engendrent) donnent à voir d'autres perceptions de la réalité qui répondent des idéaux des auteur.e.s qui les mettent en place. C'est ce nouveau point de vue qui est désigné par la notion de « cadre idéologique féministe » : par ce dernier, des individus redéfinissent, transforment, subvertissent les rapports de pouvoirs tissés par la domination en offrant une nouvelle perspective sur ceux-ci. Malléable, élastique, il ne correspond pas à un genre ou un sexe particulier, mais est plutôt perçu comme un outil de subversion pouvant être utilisé dans une pluralité de circonstances et de contextes, reflet des individus qui s'en servent et des publics qui l'interprètent.

1.3 Et la bande dessinée, dans tout ça?

1.3.1 L'image idéologique

Dans le but de poursuivre nos réflexions sur les implications que soulèvent la dernière variable de notre objet, la bande dessinée, nous nous attarderons ici sur l'idéologie dans l'image en adoptant un point de vue basé sur des théories provenant de la sociologie de l'art et des *cultural / visual studies*. Les fondements de notre analyse de l'objet bande dessinée se fondent ainsi sur la déconstruction des modalités de production de l'image en fonction de sa réception, entre ce qui est vu et ce qui est donné à voir, et la conviction que la source des enjeux convoqués par cet échange se retrouve dans le social et le culturel (Péquignot, 2007, p. 33). Reflet du cadre idéologique discuté précédemment, cette position s'incarne bien dans les dires du sociologue Benoît Péquignot qui postule, en soulignant la subjectivité à l'origine de

la représentation dans *Recherches sociologiques sur les images*, que « [celle-ci] est *une* construction particulière à partir d'*une* réalité particulière dans *un* processus spécifique de production » (Péquigot, 2008, p. 27).

Le chercheur et professeur William John Thomas Mitchell reconnaît lui aussi que les images donnent à voir une perception déformée de la réalité, basée sur les mécanismes arbitraires, idéologiques, de la représentation (Mitchell, 1986, p. 8). Toutefois, dans *Iconology : Image, Text, Ideology*, il tente d'approfondir cette conception de ce que peut être la représentation en soulevant son agentivité dans les sphères historiques et politiques :

> Images are not *just* some kind of sign, but something like an actor on the historical stage, a presence or character endowed with legendary status, a history that parallels and participates in the stories we tell ourselves about our own evolution from creatures 'made in the image' of a creator, to creatures who make themselves and their world in their own image.
> (Mitchell, 1986, p. 9)

Dans un rapprochement entre l'histoire de l'art et les *cultural / visual studies*, il y a reformulation du statut et du dessein de l'art : par son interprétation et les destinations multiples qu'il peut rejoindre, il s'agit d'un acte créatif à la fois individuel et collectif (Benayada et Brunet, 2006, p. 40). Kamila Benayada et François Brunet, dans leur article « Histoire de l'art et *visual culture* aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation? », présentent les implications que cela peut avoir dans la création d'un discours critique sur des manifestations artistiques ou culturelles :

> L'histoire de l'art dépasse ici l'approche biographique, l'établissement de liens entre artistes, œuvres et époques, ou l'analyse formelle, pour devenir une étude idéologique de l'œuvre et des tensions qu'on peut y lire entre acquiescement et critique, entre engagement et distance, où

> l'œuvre est le lieu de revendications esthétiques, mais également sociales, raciales, ethniques ou sexuelles. L'art est donc envisagé comme lieu d'enjeux qui dépassent le domaine esthétique pour se rapprocher de celui du pouvoir ou des pouvoirs. (Benayada et Brunet, 2006, p. 41)

La réalité sociologique des représentations, illustrée par ces ensembles d'indices et de détails visuels / formels incarnant des idéologies (Péquignot, 2008, p. 34), nous semble primordiale dans leurs analyses. Tout comme Mitchell (Benayada et Brunet, 2006, p. 48), nous reconnaissons ici le politique comme condition première de lecture et de regard sur les images. En somme, si celles-ci découlent bien d'une perspective particulière, individuelle, sur le monde - que nous affilions au cadre idéologique précédemment présenté - elles rejoignent le collectif par leurs conditions d'élaboration et de réception. Elles sont perçues comme des signes idéologiques, des phénomènes construits à partir de représentations idéales du réel et selon un point de vue critique assemblé par certains intérêts et valeurs, qui permet de penser autrement un phénomène particulier (Péquignot, 2008, p. 27 ; Benayada et Brunet, 2006, p. 41-42). Péquignot explique le rôle important des représentations dans la compréhension sociale et politique du réel, une perspective qui nous permettra à la fois de conclure sur la nature idéologique de l'image et d'introduire nos réflexions quant à la bande dessinée perçue comme un média impliqué dans le lien social :

> La question de l'image est donc fondamentale dans une analyse scientifique de la réalité du fonctionnement de la vie sociale. [...] elle est au fondement même de ce qui fait qu'il y a un objet pour une sociologie : le lien social. [...] elle est médiation et écran, mise en rapport et mise à distance, objet d'amour et de rejet, voire de haine, reflet et fiction. En d'autres termes, elle réunit en elle tout ce qui permet de décrire les relations sociales. (Péquignot, 2008, p. 54)

1.3.2 Bande dessinée et société

À cette étape de notre raisonnement, avant de la percevoir comme une forme d'art ou un médium, nous considérerons la bande dessinée comme un média. Cette approche rejoint les précédentes considérations pour la valeur idéologique des images et des représentations, car elle permet de nous concentrer sur l'implication de cette forme d'expression au sein des relations de communication et des relations sociales. Alors qu'il se questionne sur la nature des médias dans *Que sont les médias?*, le théoricien Rémy Rieffel remarque la diversité des contextes dans lesquels ils peuvent être développés et leur binarité technique (matérielle) et sociale, impliqués qu'ils sont dans les schèmes de représentation (Rieffel, 2005, p. 31). Les médias peuvent en effet d'abord être considérés comme un ensemble de techniques de production et de transmission de messages par le biais d'un canal, d'un support, vers un terminal, tout en étant les produits de ces techniques (Rieffel, 2005, p. 30). Toutefois, ils peuvent également référer à une organisation économique, sociale et symbolique de traitement de ces messages, une définition qui révèle la multiplicité de leurs usages (Rieffel, 2005, p. 30). Il se concentre ultimement sur les rapports qui unissent les médias aux contextes sociaux dans lesquels ils naissent, en relevant « [qu']ils incarnent ainsi, qu'on le veuille ou non, une certaine conception de la société et de la démocratie, une vision particulière de l'information, de l'éducation et du divertissement qu'on ne saurait négliger sous peine d'ignorer un aspect essentiel de leur identité » (Rieffel, 2005, p. 31).

Avec *La BD, un miroir du lien social*, Éric Dacheux définit la bande dessinée comme un dispositif communicationnel impliqué dans les ensembles de relations qui unissent les membres d'une même société (Dacheux, 2011, p. 212). Ces relations peuvent être concrètes ou symboliques, relevant respectivement des contacts

quotidiens entre les individus et des éléments culturels (tels que les idéologies ou les religions) qui participent à la cohésion sociale par les liens économiques, civiques et interpersonnels qu'ils façonnent (Dacheux, 2011, p. 213). Comme support de communication et comme pratique culturelle qui établit des rapports avec d'autres pratiques culturelles, la bande dessinée entraîne une médiation entre des publics et des auteur.e.s à travers un code sémiotique particulier (Dacheux, 2011, p. 214). En ce sens, elle est une manière de percevoir le monde social, une représentation qui donne certaines clés de lecture pour sa compréhension : elle peut inviter à comprendre le monde et les rapports humains comme ils sont, pourraient ou devraient être (Dacheux, 2011, p. 212). Dans son ouvrage *Bande dessinée et lien social*, Dacheux pousse son raisonnement et relève les enjeux de la subjectivité de l'auteur.e et des publics dans ces processus :

> [...] si la BD offre une représentation du social, cette représentation, y compris sous la forme du reportage, ne prétend nullement à l'objectivité. C'est, au contraire, à partir d'une subjectivité assumée des artistes que la BD provoque l'intérêt et, parfois, l'empathie des lecteurs. [...] la BD est un média artistique qui, en laissant un espace à construire entre chaque dessin, permet au lecteur de co-construire du sens. Ce faisant, la BD lui donne le temps de mettre à distance ce qu'il lit. En invitant à la critique, elle tisse alors un lien social qui libère.
> (Dacheux, 2014, p. 10)

La bande dessinée peut ainsi être envisagée selon une perspective dialectique : si elle s'inscrit dans des rapports sociaux qui la déterminent, elle détermine en retour certains effets de signification sur son lectorat, notamment par les idéologies qu'elle peut véhiculer en son sein (Samson, 1975, p. 141-144).

1.3.3 Le positionnement de l'artiste-bédéiste

Pour clore nos réflexions sur la dernière variable de notre objet d'étude, nous présentons une rapide observation de la posture de l'artiste-bédéiste au sein de ces relations symboliques entretenues avec des publics. Cette figure peut en effet être envisagée comme un agent social, un fabricant-transmetteur d'idées et d'idéologies soumis à la pression des structures des formations politiques qui influent sur les processus de création (Samson, 1975, p. 144). Bruno Péquignot, dans *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, commente la subjectivité des artistes et des publics dans la production et la réception des œuvres :

> Le fabricant d'images, qu'il soit artiste ou non, réalise ce qu'au cinéma on nomme « montage », c'est-à-dire qu'il rassemble dans un espace clos par un cadre [...] un certain nombre d'éléments formels de façon arbitraire. Ce montage est en lui-même une première forme de jugement sur la réalité visée : jugement esthétique ou idéologique ; ce qui est beau, ce qui est significatif, ce qui est important, etc. Ce jugement peut être plus ou moins objectivé par un discours [...], il n'en reste pas moins une forme de construction de la réalité [...] (Péquignot, 2007, p. 33)

C'est autour de ces notions de construction, de jugement et de montage idéologique que nous avons édifié notre conception de la « bande dessinée féministe humoristique » et c'est autour de ces notions que nous les conclurons.

1.4 La bande dessinée / féministe / humoristique

La première étape de notre raisonnement aura été d'utiliser les réflexions de Henri

Bergson, Charles Baudelaire et Jérôme Cotte (entre autres), en plus de considérer certains éléments de définition de la satire et de la caricature, pour déterminer des postulats qui cernent l'humour subversif. La fonction sociale du rire chez Bergson est conjuguée à la nature satanique du rire baudelairien : si le rire est un phénomène social, il n'est pas nécessairement solidaire de la raison sociale. La perspective des dominés est privilégiée dans les rapports hiérarchiques et dialectiques qu'entraînent le rire et l'humour : il y a remise en question des règles et des normes, des étalons du risible, par des processus de distanciation critique - satiriques, caricaturaux - avec la réalité. Ces considérations se rassemblent finalement au sein du concept d'humour anarchisant qui tend à subvertir, déconstruire, renverser les rapports de pouvoir pour favoriser l'émancipation des groupes subordonnés et marginalisés.

La dimension féministe de notre objet d'étude peut se superposer à ces premières variables évoquées. En agissant contre les formes d'oppression et de domination, les manifestations humoristiques féministes s'élèvent contre les attitudes, les gestes et les situations engendrées par les dispositifs patriarcaux. En reconnaissant la pluralité des contextes dans lesquels cet humour peut prendre forme, la diversité de ces auteur.e.s et de ces publics, puis en considérant une perception du genre comme une structure sérielle - telle que proposée par Iris Marion Young - nous n'affilions pas l'humour féministe à un groupe genré ou sexué restreint. Il est ici plutôt question d'une perception idéologique du monde, un cadre qui peut rejoindre plusieurs sensibilités et qui peut être utilisé par des individus provenant de nombreux contextes.

Nous avons par la suite sollicité certaines théories de la sociologie de l'art et des médias, puis des *cultural / visual studies*, pour percevoir les images comme des éléments actifs ayant une agentivité propre dans les schémas de communication dont elles font partie. Si elles sont influencées par le réel, elles l'influencent à leur tour par leur nature idéologique : elles donnent à voir une présentation particulière de la réalité

et répondent des subjectivités de leur.s auteur.e.s et des publics qui les font vivre. En suivant certains raisonnements d'Éric Dacheux, il est possible de constater que la bande dessinée se développe selon de tels fonctionnements : elle est perçue comme un média artistique impliqué dans le lien social, c'est-à-dire dans l'ensemble des relations concrètes et abstraites établies entre des membres d'une même société.

C'est au sein de l'idéologie, perçue comme un système de représentation qui influe sur les rapports imaginaires des individus avec leurs conditions d'existence réelles, que se recoupe l'ensemble de ces paramètres. Elle est présente dans la délimitation et la délégitimation des cibles de l'humour subversif, elle est sollicitée dans la construction d'une perspective féministe de la réalité, puis elle s'incarne dans l'implication de la bande dessinée comme un média au sein du lien social. En d'autres termes, la bande dessinée agit ici comme un support de l'idéologie, un canal qui permet de projeter et de recevoir des représentations du réel par le biais d'un code sémiotique, le tout répondant d'une position subjective, construite selon une posture humoristique subversive et une perspective féministe de la réalité. Introduits et encadrés par ces différentes prémices, les prochains chapitres et les études de cas qu'ils contiennent se concentreront sur les paramètres de création des bandes et de leurs stratégies humoristiques – leur part *émettrice* d'idées, donc – alors que nous nous attarderons sur les phénomènes de réception et de lecture des oeuvres dans la conclusion de notre étude.

CHAPITRE II
MISES EN IMAGES DES STRATÉGIES HUMORISTIQUES : OBSERVATIONS ET LECTURES

Si l'objectif du précédent chapitre était de cerner théoriquement notre objet d'étude, la bande dessinée féministe humoristique, le but du présent chapitre est de lire et d'observer cet objet par l'entremise d'un ensemble d'études de cas. Nous nous concentrerons d'abord sur des planches publiées dans la revue de bande dessinée *Baloune* (1977-1978) et scénarisées par Catherine Thabourin. À travers des procédés d'inversion ironique et de parodie critique, cette dernière s'approprie la représentation d'un personnage particulier. Au sein de la même revue, nous examinerons ensuite une bande dessinée de Christiane Bissonnette qui met en images des interactions entre un pénis et un vagin. Nous nous interrogerons sur la part grotesque de ces représentations et leur potentiel de renversement des tabous corporels. Par la suite, les *strips* de Mira Falardeau, qui paraissaient entre 1977 et 1978 dans *Châtelaine*, nous permettront de réfléchir à la bande dessinée féministe humoristique publiée dans un magazine à grand tirage. Les stratégies satiriques et ironiques employées par la bédéiste seront les objets de nos lectures, stratégies par lesquelles Falardeau cible et subvertit des attitudes ou des comportements oppressants du quotidien des femmes à travers une posture, un style et une forme de production (le *strip*) qui révèlent sa conscience de son large lectorat. Finalement, les études de cas de ce chapitre se concluront par une autre vision de la vie de tous les jours, celle de Julie Doucet dans ses zines *Dirty Plotte*. Dans un mélange entre autofiction, absurde et grotesque, Doucet illustre ses critiques des mécanismes contraignants qui agissent sur les femmes et leurs corps en mettant en images ses propres angoisses et frustrations vis-à-vis de ces contraintes dans *son* quotidien.

Nos analyses entremêlent donc une attention pour les qualités stylistiques des œuvres, le déploiement de leurs stratégies humoristiques, nos interprétations de ces dernières

ainsi que le contexte de diffusion et de réception des productions : un ensemble d'éléments importants dans le développement de notre pensée, qui vise à comprendre comment ces bédéistes peuvent s'approprier les représentations des corps féminins.

2.1 Des planches féministes dans *Baloune*, une revue de bandes dessinées

Notre première étude de cas nous permettra de réfléchir à la bande dessinée humoristique féministe diffusée dans les soubresauts de ce qui fut appelé le « printemps de la bande dessinée québécoise », une période temporellement définie par Sylvain Lemay, dans sa thèse de doctorat sur le sujet, entre 1968 et 1975 (Lemay, 2010). Les changements démographiques, sociaux, politiques et économiques que vit le Québec de cette période, initiés par le gouvernement de Jean Lesage au début des années 1960, auront des répercussions sur les dynamiques de création de bandes dessinées dans la province (Lemay, 2010, p. 65-67 ; Viau, 2013, p. 191). C'est que les auteur.e.s qui s'intéressent à ce médium sont jeunes, politisé.e.s et influencé.e.s par les courants contre-culturels américains et européens, vers lesquels ils se tournent étant donné la quasi-absence de tradition en bande dessinée au Québec (Lemay, 2010, p. 63-64, 68-69, 73). En effet, aux États-Unis et en Europe, de nouveaux regards se développent sur le médium par l'autonomisation de son champ de création et d'études, qui passe par la capacité de gérer des objets spécifiques selon des codes et des raisons propres aux gens qui les produisent, permettant la création de groupes de pairs et la mise en place d'institutions de légitimation (revues, expositions, etc.) (Lemay, 2010, p. 77). Si, avant les années 1960, la bande dessinée n'obéit qu'aux lois du marché, il y a maintenant une autre utilisation de son langage : plus que simple véhicule pour raconter une histoire divertissante, la bande dessinée peut permettre, à travers une plus grande expérimentation formelle et visuelle de son vocabulaire, de

s'exprimer et de porter un regard critique sur le monde (Lemay, 2010, p. 77, 82). Cette légitimation du médium en Europe et aux États-Unis peut être directement affiliée au nouveau regard porté sur celui-ci au Québec (Lemay, 2010, p. 86).

Les thèmes abordés par les productions québécoises, leurs tons et leurs factures, tout comme les difficultés qu'elles ont de s'intégrer aux réseaux officiels d'édition et de diffusion, corroborent leur adhésion aux manifestations de rupture et de contestations, de renversement des formes, qui caractérisent les mouvements underground (Lemay, 2010, p. 73 ; Viau, 2013, p. 191). Un peu partout à travers la province, au début des années 1970, une première vague de publications amateures voit le jour et, en adéquation avec les idées créatrices de cette période, perpétue des expérimentations formelles, graphiques et visuelles (Viau, 2013, p. 209, 250). La majorité de ces revues, éphémères, ne feront pas paraître au-delà de huit numéros (Lemay, 2010, p. 139-140). Toutefois, une deuxième vague de revues survient dans la seconde moitié des années 1970. Les équipes de créateurs et de créatrices qui les composent tentent de se rapprocher des intérêts du public, puis se questionnent sur le développement d'une structure économiquement stable qui puisse faire le pont entre les auteur.e.s et le lectorat au Québec (Viau, 2013, p. 250). C'est dans ce contexte que naîtra la revue de bandes dessinées montréalaise *Baloune* (1977-1978), d'abord affiliée à *Mainmise*, revue contre-culturelle, sous la forme du *PSI* [24] (1975-1977). Ce sont les directeurs du *PSI*, Claude Fruchier et Yves Poissant, qui resteront les organisateurs de cette nouvelle publication indépendante (Viau, 2013, p. 262). Les différent.e.s auteur.e.s qui remplissent les pages des sept numéros créent des planches qui peuvent être qualifiées d'engagées, dans la mesure où elles valorisent certains points de vue politiques et autres perspectives idéologiques dans un mélange entre poésie et humour (Viau, 2013, p. 262). Si la majorité des auteur.e.s sont masculins, les femmes bédéistes occupent une place d'une certaine envergure dans *Baloune*. Selon nous, il

[24] « Petit supplément illustré »

est possible d'interpréter certaines de leurs planches comme étant féministes.

2.1.1 Catherine Thabourin, scénariste d'*Atopia*

Claude Fruchier, Yves Poissant et Catherine Thabourin signent, dans les trois derniers numéros de la revue, une série de science-fiction en trois épisodes nommée *Atopia*, du nom de la planète sur laquelle se déroule l'action. Un nom qui entrerait manifestement en opposition avec le terme « utopie », selon ce que révèlent certains personnages du début de la série qui décrivent la dureté des conditions de vie sur l'astre, dépeint comme un endroit cruel, dangereux et, comme le formule la responsable du satellite artificiel *F* qui est en son orbite, un endroit où « [l]e fascisme des comportements y conduit à une violence qui peut même entraîner la mort! »

Les prémices de la série s'articulent – autant narrativement que visuellement – autour de la binarité homme / femme. Atopia a ainsi deux satellites artificiels dans son orbite : il y a d'abord le *F* (formé de trois sphères imbriquées l'une dans l'autre, qui rappellent un bassin et le haut de deux cuisses) qui n'abrite que des femmes, puis le *H* (de forme phallique) qui n'abrite que des hommes. L'introduction aux deux personnages principaux, Katia et Lugo, respecte cette binarité. En effet, tout au long du premier épisode, la double page est exploitée par les auteur.e.s : alors que les pages de gauche sont investies par les cases qui illustrent Katia, les pages de droite présentent les vignettes qui correspondent à Lugo. Dans les deux cas, les protagonistes décident de quitter leur satellite pour se rendre sur Atopia, malgré les nombreux avertissements de leurs supérieurs. Suite à la collision de leurs navettes dans l'atmosphère de la planète et peu après leur première rencontre, les protagonistes se lancent dans d'explicites et répétés ébats sexuels. Formellement, la structure de la

double page tombe : les cases se rapprochent, s'enlacent, se superposent et s'imbriquent. Rapidement, dès le début du second épisode, la police fasciste locale s'empresse de les arrêter. Au commissariat de la ville Hunde/3, capitale de la catégorie S (« [...] sexe, sang, stupéfiants, saucisses fumées, saletés diverses, SS et $$ [...] ») ils sont contraints d'apprendre le Code des lois sociales, énorme volume qui les aidera à évoluer dans ce nouvel environnement.

C'est à ce moment que le troisième épisode débute, avec cette inscription qui marque une certaine ellipse temporelle dans le déroulement de l'action : « Aidé par le temps, le Code des lois fait fleurir les habitudes, qui peu à peu masquent les désirs d'exploration. Ainsi les jardins individuels se décorent-ils d'horizons raccourcis, mais réconfortants... » L'image de Lugo, calé dans son fauteuil devant la télévision, bière à la main, illustre en effet comment la relation du couple semble s'enliser dans une routine normalisée. Katia entre alors en trombe dans la pièce, proclame qu'elle quitte l'appartement et qu'elle en a assez de leur vie rangée et tranquille. La discussion se poursuit en exclamations et injures diverses, avant de se transformer en véritable lutte. Après le combat, le couple se repose en fumant quelques cigarettes et Katia expose les raisons qui expliquent sa prise de parole explosive (voir figure 1) : « Lugo, il faut que tu comprennes : j'ai décidé de me prendre en main, de m'assumer! Et même... de me dessiner! Oui! Oui! C'est ça! Pourquoi pas, hein? Dans le fond, j'suis capable de me faire comprendre. La preuve! » Ainsi, soudainement, les traits qui façonnent Katia changent complètement. Par un flou nominal établi entre « Katia » et « Catherine » Thabourin, la scénariste, c'est maintenant cette dernière qui dessine ce personnage : son faciès, ses vêtements et la calligraphie de ses paroles n'ont plus rien à voir avec la représentation dessinée par Yves Poissant. L'influence de Thabourin et les indices de sa nouvelle agentivité se font même sentir dans les textes des phylactères de Lugo alors que celui-ci, exaspéré, se dit à lui-même: « Elle me rendra ~~folle~~ fou! » Le mot « folle », ajouté dans le scénario par Thabourin, est ainsi rayé

Fig. 1 - Fruchier, C., Poissant, Y. et Thabourin, C. (1978). Atopia - Épisode 3. *Baloune*, 7, 8-9.

pour être remplacé par « fou ». Agacé par cette expérience, Lugo tente de reprendre le contrôle de la conversation : la case qui suit cette séquence est massivement occupée par ses paroles, par lesquelles il explique à Katia comment elle doit demander la parole, comment elle doit s'exprimer et comment elle doit se comporter. Celle-ci, en reprenant son apparence d'origine, remarque aussitôt qu'il prend toute la place. Elle ne peut rien y faire : la planche qui suit est occupée par une seule case, dominée par Lugo qui, assis sur un énorme trône et ayant un trousseau de clés dans sa main (deux éléments rappelant parodiquement l'autorité papale), pointe Katia du doigt en clamant : « Oui, je prends toute la place! Pi? Y'a personne pour m'en empêcher! Et si tu veux un peu de place, il faudra me la demander! Gentiment! Svp mononcle! » Derrière le siège, des cheminées crachent des colonnes de fumée, des barils radioactifs s'empilent, des immeubles s'élèvent, des câbles et des coupoles de télécommunications envahissent l'espace : les icônes patriarco-capitalistes se déploient sur la page devant Katia et ses valises, répandues sur le sol.

Ce qui sera davantage retenu, pour notre première étude de cas, est cette prise de parole du personnage de Katia dans cette double page finale. Le changement de sa forme, que nous affilierons d'abord à l'ironie, avant de voir comment ce phénomène est également associé à la parodie, peut s'avérer révélateur d'une appropriation concrète des représentations du corps féminin, alors transformé et élevé en opposition à une perception dominante masculine des corps.

2.1.1.1 Renversement ironique des rôles

Dans son article « Figure de l'inversion dans la bande dessinée féministe », Mira Falardeau réfléchit aux interventions d'inversion dans l'ordre des choses, que ce soit

dans les rôles des personnages ou les aspects plus formels d'une bande dessinée. Proche du fonctionnement de l'ironie, l'inversion permet un rapprochement des contraires qui peut s'avérer très utile pour provoquer le rire ou suggérer un effet humoristique (Falardeau, 2012, p. 201). L'auteure exprime de la sorte les différentes dynamiques à l'œuvre dans un tel processus lorsqu'il est présent dans une bande dessinée féministe ou interprétée comme telle :

> C'est parce que les femmes revendiquent une place différente par rapport aux hommes que le jeu entre les deux rôles est si significatif. De se voir à la place de l'autre permet d'évacuer la tension grâce au rire, mais aussi de percevoir la distance qu'il reste à parcourir avant que le procédé ne prête plus à rire, justement. (Falardeau, 2012, p. 201)

Les attitudes et les rôles peuvent ainsi être observés sous une loupe qui révèle leur dimension loufoque : par l'inversion, qui reste un jeu social puissant, ces comportements jugés contraignants ou oppressants sont ridiculisés lorsque présentés dans un contexte inhabituel (Falardeau, 2012, p. 209). Une telle stratégie peut se rapprocher de l'ironie dans la mesure où elle devient une posture énonciative qui suggère une remise en question du sens dans le programme de lecture (Forget, 2011, p. 47). À ce sujet, Danielle Forget, dans son article « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif » stipule que « [l'ironie] se signale le plus souvent par le changement interprétatif qu'elle provoque en cours de lecture. Elle survient dans un ensemble où elle se laisse déceler par contraste avec un contexte élaboré en vue d'un effet à produire » (Forget, 2011, p. 47). Avec le segment tiré d'*Atopia*, c'est le processus de représentation du corps féminin par un homme qui est évoqué et ridiculisé. Alors que la scénariste devient dessinatrice, alors qu'*elle* fait ce qu'*il* se devait de faire, il y a exposition de cette éternelle appropriation masculine des représentations du féminin. Ainsi, les dessins de Yves Poissant se présentent sous une facture soignée, plutôt réaliste, qui respecte les proportions et les perspectives. Les

visages, les vêtements, les gestes ou les environnements sont détaillés, minutieusement présentés avec des traits noirs fins et constants. La représentation alternative de Katia, par contre, s'incarne dans un dessin plus incertain, qui schématise davantage les formes : les expressions de son faciès, ses vêtements ou ses cheveux ne sont plus aussi précis et détaillés. Thabourin inscrit sa propre facture sur la page, révélant ainsi l'aspect personnel, particulier, derrière cette représentation. De plus, alors que les autres cases sur cette planche - dans lesquelles Katia conserve son apparence qui lui était attribuée par Poissant - sont délimitées par des lignes noires claires, les vignettes dans lesquelles elle est représentée sous son autre aspect ne sont pas nettement séparées : un autre élément qui peut participer à cette impression d'éclatement des formes, de l'ordre qui fut établi. C'est dans le contraste visuel établi entre les deux manières d'illustrer et de présenter Katia que survient la dimension critique, par le renversement ironique de l'état des formes et des choses jusqu'aux rôles attribués dans la conception des planches. Il y a un changement dans l'interprétation par le lecteur de la représentation du corps de cette femme.

Si elle peut relever d'une structure antiphrasique, l'ironie agit également comme une stratégie évaluative qui demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire (Hutcheon, 1981, p. 142-143). Comme mode d'organisation de l'implicite langagier, elle invite à découvrir les doubles sens par une révélation des modes de raisonnement et des conséquences qu'ils engendrent (Forget, 2011, p. 52). Dans son ouvrage *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Lucie Joubert traite des enjeux d'inversion et de renversement qu'implique l'ironie au féminin puis expose ce que peut entraîner l'utilisation de telles stratégies :

> L'ironie est puissante, car elle permet aux femmes, traditionnellement «objets » d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir « sujets »

> ironisants : « N'étant plus considérées comme des objets, les nouvelles auteures n'ont plus besoin de se chercher dans des jeux sans fin de miroirs et de reflets. » [25] Arme masculine, l'ironie va servir aux femmes à poursuivre la quête de leur identité et à devenir « maîtresses » de leurs textes. (Joubert, 1998b, p. 19)

Catherine Thabourin, en inversant ironiquement les rôles, obtient une agentivité nouvelle qu'elle communique à son personnage. Ces interventions se manifestent concrètement sur la planche par la transfiguration de Katia, transfiguration par laquelle les regards des lecteurs et des lectrices sont amenés à percevoir différemment le corps féminin, la manière dont il est représenté et construit. La structure de la double page est ici très évocatrice : si, sur la première planche, c'est la nouvelle représentation subversive de Katia qui se déploie dans des vignettes sans contours, la seconde planche illustre le corps masculin imposant et monolithique, idéologique, qui « prend toute la place ». Des représentations qui se font face et qui s'entrechoquent, qui s'édifient l'une contre l'autre.

2.1.1.2 Une appropriation parodique de la représentation de soi

L'intervention de Catherine Thabourin et sa prise en charge du personnage de Katia, si elles relèvent de dynamiques ironiques, sont également tributaires de certains fonctionnements de la parodie. Pouvant être ridiculisante ou dévalorisante, cette forme de discours se concentrant sur des phénomènes littéraires et empruntant certaines dynamiques à l'intertextualité peut être perçue comme une superposition structurelle de textes (Hutcheon, 1978, p. 467, 471 ; 1981, p. 143-144). En effet, en effectuant une synthèse d'un texte-objet ou d'un ensemble de conventions qui

---

[25] Waelti-Walters, J. (1982). *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal : Eden Press, p.90. (Traduction libre de L. Joubert)

structurent un texte-objet, la parodie fonctionne selon une logique d'enchâssement : le texte parodié, bien qu'il soit transformé ou transfiguré, se retrouve dans le texte parodique par cette mise en commun d'éléments choisis. C'est toutefois sur la différenciation entre ces textes-objets, incarnée par les déviations des normes littéraires, que se base son fonctionnement (Hutcheon, 1978, p.469 ; Hutcheon, 1981, p. 143-144). En cela, il est possible de percevoir sa logique paradoxale, car si l'acte parodique est acte de synthèse, ses fonctions et ses objectifs visent le contraste et la différence (Hutcheon, 1978, p. 477). La parodie entraîne donc une appropriation et un détournement des vocabulaires utilisés dans les textes initiaux et, si elle développe une distance entre le texte et la voix de l'auteure, elle offre également à cette dernière un nouveau contrôle sur les formes littéraires et sur le contenu de la nouvelle œuvre (Bakhtine, 1998, p.94 ; Hutcheon, 1978, p. 471). En ce sens, par l'appropriation et les manipulations qu'elle engendre, la parodie peut devenir un acte d'émancipation et d'exorcisme (Hutcheon, 1978, p. 471).

C'est selon cette optique qu'est approchée la métamorphose de Katia par Thabourin. L'auteure propose une autre version de ce personnage, forme parodique de celui-ci, qui reprend la logique d'enchâssement vue précédemment : la représentation initiale, soignée, détaillée, et le regard porté sur elle sont transformés par l'émergence de la nouvelle figure. Avec « Ironie et parodie : stratégie et structure », Linda Hutcheon propose une perception d'un usage moderne de la parodie, reliée à l'ironie. Nous associons ces liens avec les dynamiques observées jusqu'à présent, qui mêlent à la fois inversion ironique des rôles et parodie critique :

> Et l'usage moderne de la parodie me semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique envers le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus

analytiquement critique que destructrice. (Hutcheon, 1978, p. 468)

Cette nouvelle représentation parodique permet à Thabourin de prendre une distance critique envers la première forme du personnage. Comme le suggère Hutcheon, cette distance peut être affiliée à l'ironie, dans la mesure où elle se développe selon une figure de l'inversion des rôles et des formes. Par ces phénomènes, l'intervention de Catherine Thabourin fait prendre conscience, visuellement et formellement, de la construction des images et des intentions qui peuvent motiver leur création.

2.1.2 Les planches muettes de Christiane Bissonnette

Dans le tout premier numéro de *Baloune*, Christiane Bissonnette propose quant à elle six planches sans titre, muettes, sans décors et sans couleur (voir figure 2). Avec un style réaliste, dans un espace vide et immaculé, elle met en images la rencontre entre un pénis et un vagin. Le membre masculin pointe d'abord son gland en direction d'une masse horizontale, à l'arrière-plan, qu'on devine être le sexe féminin. La vulve s'approche, sort la langue, puis entreprend de licher le phallus maintenant dressé. Ce dernier, comme impatient, touche les lèvres du vagin avant de s'y engouffrer. Les liquides et les sécrétions des deux organes ruissellent dans les interstices de leur union, puis bientôt dégoulinent sur l'ensemble de leurs êtres. Les formes se fondent de plus en plus l'une à l'autre : la vulve gobe d'abord la verge, puis les testicules. Enfin, le coït s'interrompt alors que les deux membres ne forment plus qu'un amas difforme de traits et de volumes, recouvert de sécrétions en tout genre.

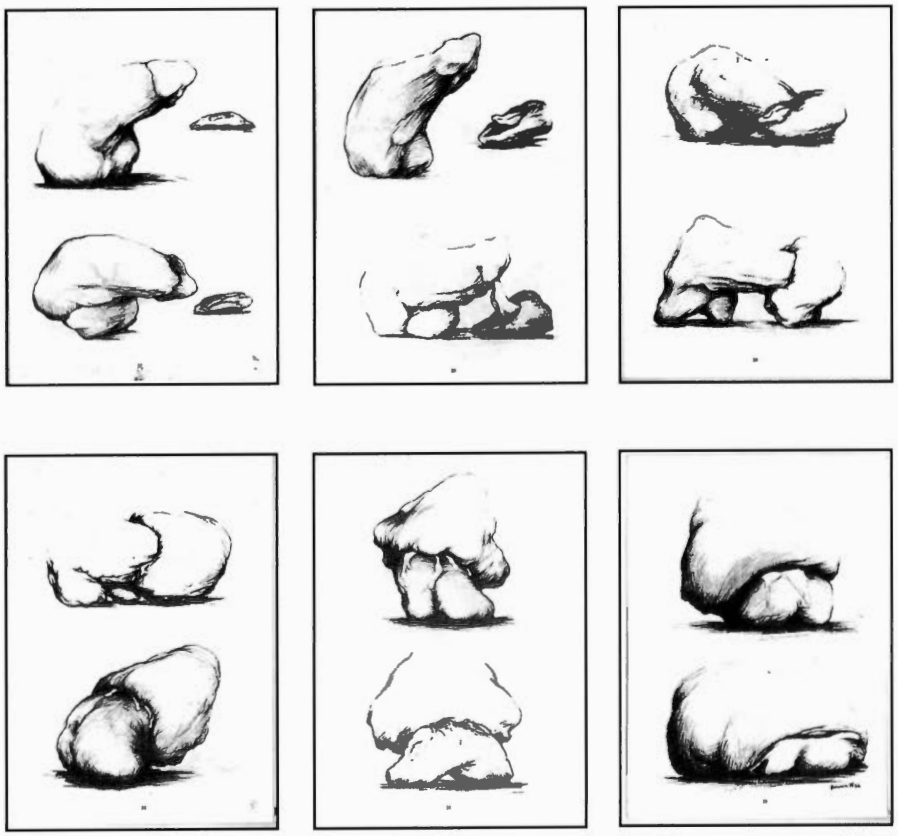


Fig. 2 - Bissonnette, C. (1977). Sans titre. *Baloune*, 1, 27-32.

2.1.2.1 Le grotesque au service d'une autre représentation de la sexualité

Ce mélange d'érotisme et de poésie pourrait être interprété comme grotesque. En proposant d'autres visions de la sexualité et en mettant en images de tels personnages, il est de notre avis que Bissonnette joue effectivement avec les représentations formelles de l'abus et de la démesure. Dans ses écrits sur le sujet, au sein de *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Charles Baudelaire identifie le grotesque comme une catégorie à part, à la source d'un rire qui, bien qu'il découle toujours de l'orgueil humain, est davantage associé à la supériorité de l'homme sur la nature, sur des principes naturels que le grotesque tente d'imiter. Il déclencherait donc un rire profond, primitif, provoqué par l'intuition et se rapprochant de l'innocence, de la joie béate (Baudelaire, 2008, p. 27-29 ; Kjell Haugen, 1988, p. 28). Pour Baudelaire, par son mystère, sa durabilité et son absence d'intention calculée, le grotesque est empreint d'une haute dignité esthétique, presque surnaturelle (Kjell Haugen, 1988, p. 25). Les planches de Bissonnette, par leur immédiateté, par leur simplicité, par leurs personnages, peuvent rejoindre les dimensions naturelles, primitives, intuitives du grotesque baudelairien. Le style réaliste qu'elle utilise, qui permet aux regards de discerner les détails de la peau, le relief des organes, les ondulations d'ombres qui révèlent leurs volumes, leurs incongruités et leurs sécrétions participent à ces sensations d'immédiateté et de présence corporelle proches du malaise. Les hommes, les femmes et leurs relations sexuelles sont réduits et condensés en ces formes phalliques et vaginales sans nom, sans environnement et sans voix qui deviennent, par cet état et par leur réalisme, démesurément imposantes. On ne voit qu'elles.

Ces notions ont également été étudiées par Mikhaïl Bakthine dans l'histoire du rire qu'il dresse dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge*

et sous la Renaissance. Pour cet auteur, qui rapproche le grotesque du carnavalesque, le rire de la Renaissance est empreint d'un profond esprit de renouveau, de régénération et de création par ses capacités de suspension de la hiérarchie et de l'ordre établi. Le rire se retrouve ainsi lié au changement et à la révolution, à la libération, par ces dynamiques d'opposition à la suprématie des dogmes cléricaux, étatiques et sociaux (Isaak, 2002, p. 16 ; Kjell Haugen, 1988, p.26). Sa description du grotesque relie cet esprit de renouveau au corporel-matériel, tout en énonçant comment le fruit de ces rapports est ultimement bénéfique :

> Sa nature profonde est en effet d'exprimer la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction (mort de l'ancien), considérées comme une phase indispensable, inséparable de l'affirmation, de la naissance de quelque chose de neuf et de meilleur. Ce faisant, le substrat matériel et corporel de l'image grotesque (nourriture, vin, virilité, organes du corps) revêt un caractère profondément positif. Le principe matériel et corporel triomphe, car en définitive, on obtient toujours un surplus. (Bakthine, 1998, p. 72)

Le carnavalesque et le grotesque, par cette valorisation du corporel et du matériel, dynamisent ainsi les schémas figés et permettent des transgressions dans les frontières des convenances sociales (Lindberg, 2012, p. 46). Le corps grotesque, tel que décrit par Bakthine, par son ouverture, sa rugosité, ses sécrétions, puis son constant processus de développement et de changement s'oppose, s'élève face à la monumentalité, la stabilité, la fermeté et l'aspect lisse du corps classique correspondant à l'idéalisme bourgeois (Russo, 1995, p. 63). Ces aspects sont également visible dans le style qu'emploie Bissonnette, qui par ce réalisme ne camoufle pas les défauts des organes et tente le plus possible de rendre fidèlement leur aspect vivant, réel et visqueux.

Si Bakthine faisait abstraction des relations sociales de genres et reléguait le corps grotesque féminin au refoulé et au sous-développé, des artistes, des poètes et des écrivaines féministes s'approprieront bel et bien ces formes et ces rhétoriques abusives (Russo, 1995, p. 63 ; Lindberg, 2012, p. 47). Le carnavalesque et le grotesque, dans une visée féministe, peuvent effectivement participer à la transformation de ce qui est considéré comme étant « féminin » tout en développant un potentiel d'action sur le monde et d'inscription dans le monde (Lindberg, 2012, p.47). Christiane Bissonnette, en exposant de cette manière les organes génitaux et l'acte sexuel, peut s'inscrire dans ces démarches artistiques qui cherchent à ébranler, par le grotesque et par le dépassement des tabous corporels et sexuels, les normes et les codes qui régissent les corps et les genres. Ses planches, dans lesquelles nous voyons à la fois le grotesque primitif et naturel baudelairien, puis les principes corporels et matériels de Bakhtine, offrent aux regards des représentations immédiates et crues de la sexualité et des relations entre les sexes. Par cet environnement dénudé et épuré, puis par les rapports qui les unissent, les organes sexuels s'élèvent, s'intensifient, grossissent jusqu'à devenir cette masse monstrueuse qui s'impose, qui ne fait qu'exister. Nous concluons nos réflexions sur ces productions en citant la description que fait Jo Anna Isaak des œuvres de Nancy Spero, dans son livre *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women Laughter* ; une description qui sied bien l'étude de cas ici présentée en mentionnant ces dimensions transformatrices provenant des repoussements des limites et des tabous :

> These images have the opposite effect of fetishized images of women ; they are not engaged in a cover-up. The laughter they provoke, like the laughter of the carnival, defeats the fears of the unknown. What was powerful or taboo or frightening in ordinary life is turned into amusing or ludicrous monstrosities. (Isaak, 2002, p. 26)

2.2 Les *strips* de Mira Falardeau dans *Châtelaine*

Cette seconde étude de cas permettra d'observer les dynamiques à l'œuvre dans la diffusion de bandes dessinées féministes au sein d'un magazine à grand tirage qui pouvait rejoindre, au contraire de *Baloune*, plus d'un million de personnes par mois à travers la province (Des Rivières, 1989, p. 121). Avant de nous concentrer sur les *strips* de Mira Falardeau, il conviendrait toutefois de survoler le contexte qui a pu voir leur création en retraçant l'historique de *Châtelaine*.

Au début des années 1960, avec Fernande Saint-Martin à sa tête, *Châtelaine* se développe comme un magazine visant un public féminin. Au fil de la décennie, les chroniques et les points de vue exposés dans la revue se diversifient, puis son contenu est bonifié par la parution de plusieurs nouvelles et textes de fiction, signes d'une volonté de promouvoir la littérature québécoise et, par le fait même, l'éducation des femmes (Baillargeon, 2012, p. 198 ; Des Rivières, 1989, p. 121, 130). Toutefois, en 1973, avec l'arrivée de Francine Montpetit à sa tête, *Châtelaine* adopte plus ouvertement des perspectives féministes. Une orientation qui se concrétise avec la parution, en octobre 1975, d'un numéro réalisé sous le thème « Je veux parler », entièrement consacré à un ensemble d'analyses féministes touchant une multitude de problématiques, en contradiction totale avec les messages publicitaires (Dumont, 2009, p. 154). Marie-Josée Des Rivières, dans son article « Châtelaine et la littérature (1960-1975) », décrit ainsi l'état des choses à ce moment :

> Loin de faciliter la soumission des Québécoises, le magazine était, dirions-nous, le « Cégep des femmes », c'est-à-dire une institution qui renseigne, instruit et essaie de faire passer des idées nouvelles. Mais *Châtelaine* demeurait aussi un instrument de communication pour grand public, une publication de masse qui voulait attirer les lectrices sans les

> bousculer et, surtout, qui devait se soumettre aux lois du marché.
> (Des Rivières, 1989, p. 130)

Les journalistes et écrivaines qui publient dans *Châtelaine* au milieu des années 1970, féministes, littéraires ou intellectuelles, prennent ainsi conscience de la portée du magazine et du potentiel des médias de masse pour véhiculer des idées et intervenir dans les champs de connaissances. Durant cette période, les médias - la radio, la télévision, les journaux et les magazines - seront en effet investis par les femmes pour mettre de l'avant cette prise de conscience collective, qui entraîne un regain de militantisme, visant à confronter des enjeux tels que le travail salarié, la réforme du Code civil, le divorce, la contraception, l'avortement, l'homosexualité ou la violence conjugale. Bref, il se développe des volontés d'utiliser le magazine à grand tirage comme un vecteur de mutations sociales et culturelles, comme un espace pour exprimer des discours alternatifs, pour entretenir des débats (Baillargeon, 2012, p.198-199 ; Des Rivières, 1989, p. 121, 130 ; Groeneveld, 2009, p. 4).

Les *strips* de Mira Falardeau, publiés entre 1976 et 1978[26], respectent cet état d'esprit dans la mesure où, s'ils s'inscrivent dans une perspective féministe, ils s'articulent également autour d'enjeux et de situations qui peuvent rejoindre un grand bassin de lectrices et de lecteurs. Au cours de notre entretien avec la bédéiste, celle-ci raconte que c'est lors d'une édition du Festival international de bande dessinée de Montréal, alors qu'elle exposait ses illustrations publiées dans la revue *Perspective* en 1974, qu'elle est approchée par Louise Côté, auteure chez *Châtelaine* (M. Falardeau, entretien téléphonique, 26 août 2015). Au sein des pages du numéro d'août 1976, Côté annonce, après une entrevue avec Claire Bretécher et André Carpentier, directeur du collectif *La bande dessinée kébécoise*, l'arrivée de Mira Falardeau dans

[26] Bien que nous reconnaissions le travail d'Andrée Brochu et de Marie Cinq-Mars qui, après Mira Falardeau, publient des *strips* dans *Châtelaine* à la fin des années 1970 et au début des années 1980, nous faisons le choix de nous concentrer uniquement sur les publications de cette dernière auteure, qui initie la rubrique.

les rangs des auteur.e.s (Côté, 1976, p. 23). Dans une entrevue avec Danielle Lemay, parue sous le titre « Mira Falardeau, bédéiste québécoise » dans *Les cahiers de la femme*, l'auteure affirme que c'est par ces contrats avec *Châtelaine* qu'elle adoptera des perspectives féministes dans ses œuvres, influencée qu'elle est par la ligne éditoriale du magazine (Lemay, 1987, p. 1). En entretien avec nous, elle formule le tout de la sorte : « Je suis venue à la bande dessinée féministe par la bande dessinée, et non pas l'inverse » (M. Falardeau, entretien téléphonique, 26 août 2015).

Toutefois, avant de publier ses *strips*, Falardeau fera paraître une série de chroniques portant sur la bande dessinée, son langage et son vocabulaire, dans le but de familiariser le lectorat de *Châtelaine* avec le médium et son histoire. La dernière entrée, nommée « Mesdames, entrez dans la bande! », publiée dans le numéro de janvier 1977, examine les places réservées aux femmes dans et hors les bandes, comme personnages et comme auteures. Ultimement, Falardeau y lance un appel aux femmes qui aimeraient faire de la bande dessinée, des propos qui laissent voir ses perspectives plutôt critiques sur le sujet et sa manière d'aborder le médium lui-même, en tant que créatrice :

> Mais pourquoi les femmes de la bédé sont-elles presque toujours jeunes et séduisantes, si ce n'est parce qu'elles sont placées là par des hommes, et pour des hommes, ou des garçons? [...] Qu'attendons-nous pour faire enfin notre propre bande dessinée, celle qui nous permettrait de rire de nous-mêmes? [...] On aurait pu y penser plus tôt. Le salut ne peut venir que des femmes dessinatrices qui prendront la chose en main [...]
> (Falardeau, 1977, p. 12)

À travers ses *strips*, Falardeau abordera ces questionnements et proposera une lecture de certains comportements, attitudes et agissements sociaux. Sous sa loupe, c'est le quotidien des femmes qui est d'abord exposé et représenté, avant d'être renversé et ridiculisé.

2.2.1 *Comic strip* féministe : diffusion quotidienne, regards sur le quotidien

Comme il fut précédemment évoqué, la nature des productions examinées ici diffère de celle de nos premières études de cas, qui présentaient des planches issues des milieux contre-culturels. C'est que le *comic strip* d'un magazine à grand tirage se déploie selon d'autres paramètres, d'autres contraintes de format et de public, qui ne visent pas nécessairement les expérimentations graphiques et visuelles. Par ces conditions de production et de diffusion particulières, le *strip* d'un magazine à grand tirage ne permet pas autant de développement formel ou narratif que l'album, le *comic book* ou les séries s'échelonnant sur plusieurs numéros dans les revues plus spécialisées. De plus, sa forme est souvent fondée sur une économie des mots et des images, respectant des principes de simplicité et de répétition nécessaire pour sa bonne compréhension (Tjardes, 1996, p. 9-10). En tant que lecture occasionnelle, comme bande lue entre deux articles, à chaque jour, semaine ou mois, ces productions mettent en scène des personnages facilement reconnaissables, animés par des attitudes et des comportements prévisibles et qui se doivent d'être compréhensibles pour les nouveaux lecteurs et lectrices. En cela, par les volontés de rejoindre son public, par ses sujets et ses thèmes, le *strip* est souvent considéré comme étant un certain reflet des attitudes sociales, qui insuffle une part de fantaisie aux actes de la vie de tous les jours. Conscient de sa tribune qui lui permet de rejoindre un large lectorat, la bédéiste qui publie un *strip* dans un magazine à grand tirage aura ainsi tendance à élaborer ses créations selon les expériences et les connaissances de son lectorat ou, du moins, du public qu'elle vise (Tjardes, 1996, p.17). Toutefois, il est possible de nuancer quelque peu ces propos. En effet, lors de notre entretien avec Falardeau, celle-ci évoque le très lent processus de communication entre l'auteure et son lectorat, qui offre une autre perspective sur les influences concrètes du public dans la création d'une bande dessinée :

> Concernant le *feed-back*, c'était très long. [...] Imagine quand tu publies dans un mensuel, il n'y a pas d'Internet... C'est cinq ou six ans après avoir terminé *Châtelaine* que j'ai commencé à rencontrer des gens qui m'ont dit : « Ah! Wow! C'était toi qui faisais de la BD? » Si j'avais eu ces commentaires-là quand j'en faisais, je serais restée. Mais tu publies trois ans et demi, presque, et tu as zéro *feed-back*. Tu te dis : « Je dois être plate. » (M. Falardeau, entretien téléphonique, 26 août 2015)

Cette relation avec le lectorat est donc peut-être plus virtuelle et passe davantage par le regard de l'auteure elle-même. En effet, comme il est possible de le voir dans l'article de Sylvie Laplante, « Elles dessinent par la bande », Falardeau, tout en exposant sa vision du dessin d'humour et de la bande dessinée humoristique, montre comment les intérêts et les expériences du public peuvent se superposer à ses propres intérêts et expériences : « C'est du journalisme visuel. Du moins, c'est comme ça que j'aimerais le pratiquer. Dans *Châtelaine*, je me prononçais en tant que femme, je parlais du vécu des femmes et de leurs préoccupations, puisque c'était aussi les miennes » (Laplante, 1985, p. 46). De même, au sein de l'entrevue réalisée par Danielle Lemay, la description que l'auteure fait de son personnage des *strips* de *Châtelaine* est marquée par ces volontés de généralisation qui visent à rejoindre le plus de gens possible, par une conscience de la grandeur et de la diversité de son lectorat :

> Quand je travaillais à *Châtelaine*, j'ai créé la « bonne femme ». Elle n'avait pas d'âge, pas d'histoire, elle pouvait avoir 20 ans, 50 ans. Une robe noire. C'était un personnage malléable. C'était la FEMME. Je me rends compte après dix ans que j'avais créé un personnage, avec une existence propre, un personnage familier que les lecteurs et les lectrices associaient à moi et en même temps, ils / elles s'y associaient. [...] En fait, elle était le reflet de l'âme féminine de l'époque.
> (Lemay, 1987, p. 2)

Par ce commentaire, il est possible de constater que Falardeau privilégie un style avec des formes simples, des lignes et des traits qui sont faciles à identifier. En tant que

personnage « malléable », « la femme » est illustrée selon quelques masses, volumes et traits noirs (que ce soit sa robe ou sa coupe de cheveux), qui permettent de l'identifier rapidement. De plus, par son style, par son économie à la fois de traits caractéristiques chez ses protagonistes, mais également de traits trop descriptifs dans ses décors, la bédéiste laisse paraître la dimension anodine – primordiale – de ceux-ci. Les couleurs de ses *strips*, relevant de procédés de coloration industriels, répondent sensiblement des mêmes principes. Ajoutées aux dessins à l'encre noire sous forme d'acétates découpés à l'exacto (M. Falardeau, entretien téléphonique, 26 août 2015), les couleurs ne sont pas très variées et sont utilisées pour relever certains personnages ou encore, en s'imposant dans les décors, pour illustrer des effets de perspective. Tout de même, comme nous serons amené à le constater plus loin, par des jeux de contrastes et de camouflage, ces effets de couleurs peuvent eux aussi participer à l'énonciation des revendications. En somme, ces formes visuelles simples renvoient à la simplicité du quotidien, très important dans sa démarche.

Car c'est bien la vie quotidienne qui est illustrée selon une perspective féminine et humoristique, dans le but de susciter l'intérêt pour ce lectorat particulier, large et multiple. Une démarche qui n'est pas étrangère d'une part, au slogan « la vie privée est politique » et, d'autre part, à certaines pratiques féministes de réévaluation des espaces communs et des activités quotidiennes, comme la cuisine ou le tricot (Groeneveld, 2009, p. 187-188). Falardeau propose une vision ludique, ridiculisante, du quotidien des femmes – de *son* quotidien – et tente de comprendre et d'exposer, par la simplicité du *strip*, les absurdités et les répressions qui peuvent s'y glisser (Foisy, 1982, p.56-57 ; Lemay, 1987, p. 1-2).

Des bandes comme « Nom d'une femme », publiée dans le numéro de janvier 1978, ou « Fesse qui faut », parue en juin 1978, illustrent bien comment ces préoccupations peuvent s'incarner visuellement. Dans la première (voir figure 3), Falardeau ridiculise

la dénomination des femmes par le nom de leur mari. Alors qu'un personnage se présente à un comptoir d'accueil quelconque avec son enfant, elle doit faire face à une secrétaire qui l'accueille ainsi : « Madame Pierre Gingras? Le nom de cet enfant est bien Paule Gingras? » Si elle acquiesce à la dernière question, la cliente corrige la première : « Oui, mais mon nom à moi, c'est Marie Lachance. » S'ensuit une série de doutes sur son identité et la remise en question, par la secrétaire, de son mariage. Après avoir finalement accepté d'inscrire « Marie Lachance » dans les dossiers, la secrétaire pose la question finale, la chute du gag : « Mais... Alors, qui est la mère de cet enfant? » Les deux femmes sont exaspérées et la jeune enfant, qui jouait patiemment par terre, semble expliquer l'état de la mère en étant complètement renversée sur le sol, les jambes en l'air. Par le jaune utilisé pour colorer ses personnages (dans le visage de la mère, puis dans le chandail et le visage de sa fille), l'auteure fait ressortir non seulement leur parenté, mais semble également favoriser ce rapprochement. Falardeau expose ici satiriquement la déroute et la frustration devant ce genre de comportement, à travers lequel l'identité des femmes est réduite, par lequel elles ne sont « valides » que par leur liaison avec leur mari.

Avec « Fesse qui faut » (voir figure 4), elle aborde les enjeux du harcèlement sexuel dans les milieux professionnels. En ne sollicitant que la couleur rose dans le décor pour rehausser les blancs du comptoir du restaurant dans lequel se déroule l'action et de la cliente qui y est assise, elle utilise les mêmes masses et traits noirs, clairs et simples pour dépeindre ses personnages. Quand le cuisinier-propriétaire tâte les fesses de la serveuse derrière le comptoir, la cliente lui dit qu'elle ne devrait pas se laisser faire. « Qu'est-ce que tu veux? Que je perde ma job? », rétorque la première. Comme pour illustrer son point de vue, la cliente parle alors d'une audition qu'elle vient de passer : « Ben regarde, moi. L'autre jour j'avais une entrevue pour un rôle. J'ai dit non quand le bonhomme a voulu toucher pour voir... ». Alors que la serveuse lui demande si elle a eu le rôle, la cliente boit une gorgée de son breuvage avant de

Fig. 3- Falardeau, M. (1978). Nom d'une femme! *Châtelaine*, 19(1), p. 84.

Fig. 4 - Falardeau, M. (1978). Fesse qui faut. *Châtelaine*, 19(6), p. 104.

répondre abruptement : « Ben non! » Falardeau joue ici sur les attentes de son public et de son *strip* lui-même : si le public attendait, tout comme la serveuse, une réponse positive après cette gorgée qui rythme la réponse de la cliente, cette dernière révèle pourtant la fatalité des choses. Ce sont bien les agressions sexuelles qui sont critiquées, mais aussi, surtout, le fait que ces comportements soient inévitables.

En ayant conscience de son large public, Falardeau situe et illustre l'action dans des environnements génériques, au sein desquels il est possible de voir, dans le premier *strip*, à la fois un bureau privé, une institution gouvernementale ou un organisme quelconque puis, dans le second, n'importe quel café, restaurant ou bar. Le lectorat peut également aisément se retrouver dans les rôles accessibles des personnages comme la mère, l'enfant, la serveuse, la cliente ou même la secrétaire qui perpétue une attitude sexiste. En bref, dans ses bandes rapidement consommées et largement diffusées, qui présentent des personnages et des environnements avec simplicité, le quotidien devient tour à tour une inspiration, une influence, un lieu de débats et un espace de revendications.

2.2.2 La part subversive des *strips* : quelles stratégies?

En prolongeant encore davantage nos regards sur ces images, il peut être pertinent de se questionner sur les stratégies humoristiques qui leur sont propres. Par quels moyens Mira Falardeau subvertit-elle le quotidien? En délimitant et en ciblant un comportement qui doit être critiqué, comme nous l'avons vu dans les *strips* utilisés précédemment, l'auteure produit des images qui adopteraient selon nous une posture satirique. Dans sa discussion avec Danielle Lemay, la bédéiste montre dans quelle mesure ses perspectives humoristiques sur la vie de tous les jours sont influencées par

cette volonté de « corriger » certains défauts qui s'y cachent :

> Je dirais qu'il faut avoir une vision déformante de la vie. On est souvent des clowns. Surtout moi qui fais une bande dessinée humoristique, caricaturale. Il faut voir la vie en riant. J'aime bien cette phrase latine : « Castigat riendo mores ». « Il faut corriger les moeurs en riant. » Je crois qu'il n'y a pas de meilleures façons de comprendre le monde. Par l'humour. (Lemay, 1987, p. 1)

Par contre, tout comme Catherine Thabourin, Falardeau peut également exploiter certaines dynamiques de l'ironie et de l'inversion ironique. Dans ses *strips*, le potentiel de renversement des rapports de pouvoir, de développement de nouvelles possibilités de s'exprimer, propre à l'humour et à l'ironie (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 51), est utilisé pour se réapproprier le quotidien et le privé. La forme elle-même du *strip*, sa temporalité qui fonctionne selon une chute, un gag survenant généralement dans la dernière case ou la dernière parole, sied bien à Falardeau qui exploite le bouleversement qu'il permet d'établir par rapport à la situation initiale (Foisy, 1982, p. 56-57). Par ces inversions satiriques et ironiques, les lieux de l'oppression deviennent des lieux de résistance.

Certaines bandes de Falardeau illustrent ces dynamiques ironiques par les situations qu'elles problématisent et le déploiement visuel de leurs personnages. Le *strip* «Subalternes » (voir figure 5), notamment, confronte les figures des hommes et des femmes dans les milieux professionnels. Les deux premières cases, sans paroles, situent d'abord les environnements propres à chaque sexe : la première vignette illustre les hommes du conseil d'administration rassemblés autour d'une table, dans de grands sièges, alors que la seconde, comme dans un travelling arrière, montre les femmes secrétaires et réceptionnistes attablées à leurs bureaux individuels, hors de la salle de réunion dont on voit l'entrée dans le fond de l'espace. Au sein de la troisième case, les hommes prennent parole et discutent de sujets légers, en se renseignant sur

Fig. 5 - Falardeau, M. (1977). Subalternes. *Châtelaine*, 18(12), p. 104

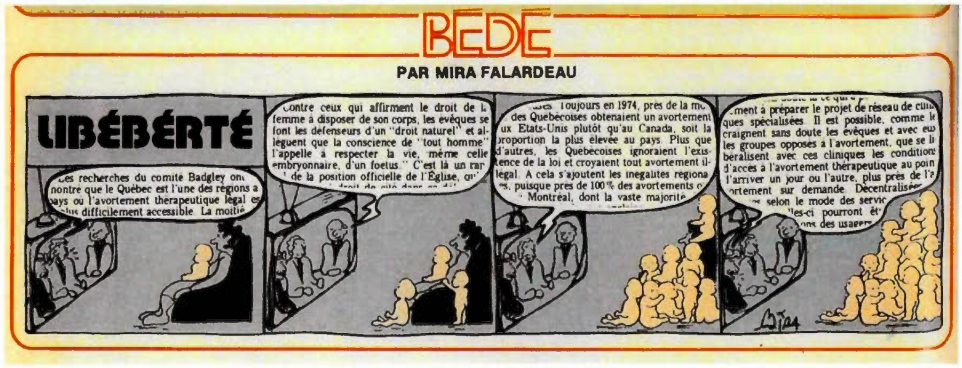


Fig. 6 - Falardeau, M. (1978). Libébérté *Châtelaine*, 19(10), p.128.

la santé de la famille, du dernier voyage de pêche et du prochain restaurant à essayer : « Où allons-nous manger ce soir? J'ai entendu parler d'un provençal qui vient d'ouvrir... ». La quatrième case, quant à elle, illustre les paroles des femmes, qui gèrent les achats d'actions, les ouvertures de dossiers et d'autres enjeux importants de l'entreprise. Dans sa conception, le *strip* contraste visuellement ces situations différentes et paradoxales en opposant les images qui les représentent : les deux premières cases se concentrent sur les environnements de travail et les deux dernières illustrent avec simplicité, en ne mettant en opposition que les têtes aux traits génériques des personnages, les rapports contraignants entretenus entre ceux-ci. De plus, les visages des hommes se découpent sur un fond bleu clair (couleur reprise dans certains éléments des décors précédents) et ceux des femmes se fondent plutôt à la page elle-même. Au-delà de ces contrastes dans la structure du *strip* et dans les interventions colorées, l'inversion ironique se retrouve également dans le titre qui expose comment elles sont, malgré tout, considérées comme des « subalternes ». Comble de l'ironie et pour bien illustrer le propos, la dernière phrase, proclamée par l'une des secrétaires, se lit de la sorte : « M. Guay est en réunion importante toute la journée. Puis-je vous aider? »

Avec « Libébérté » (voir figure 6), Falardeau s'attaque aux enjeux liés à l'avortement. Assise devant sa télévision, une femme écoute un débat télévisé sur le sujet où discutent un médecin, un journaliste et un évêque. Leurs paroles, contrairement aux autres *strips* parus jusque-là, ne sont pas écrites à la main : il s'agit du discours officiel, médiatique, professionnel. Des arguments en faveur et en défaveur de l'avortement sont exposés, pesés, débattus. Le personnage féminin, spectatrice muette de ce débat qui la concerne, mais dont elle ne fait pas partie, est toutefois peu à peu enseveli, en quatre cases, sous une montagne de bébés : son corps, son être, disparaissent. La forme noire et grise qui l'illustre, se fondant au décor avec la télévision et les personnages qui discutent, est graduellement cachée par

l'apparition des motifs beiges des nourrissons : visuellement, stylistiquement, Falardeau ajoute ces aires plus claires sur le fond sombre et cache ce qui s'y trouve. Les phylactères des discours provenant de la télévision grandissent proportionnellement au nombre de poupons en ajoutant d'autres masses blanches dans les cases : plus les discours se font longs et imposants, plus le corps et sa réalité sont cachés. En camouflant progressivement la mère-spectatrice, la bédéiste expose ironiquement toute l'importance de celle-ci dans ce débat et critique les discours qui l'occultent ou la contournent.

La description que fait Lucie Joubert de l'ironie des femmes au quotidien, dans son ouvrage *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise. 1960-1980*, peut permettre de comprendre davantage les mécanismes à l'œuvre au sein des *strips* de Mira Falardeau par l'importance accordée à ce qui est commun, à ce lot de personnages et d'environnements quotidiens réinvestis :

> Les auteures ne critiquent pas tant la société dans son ensemble que le peu de place que cette société leur réserve. [...] L'ironie qu'elles pratiquent aux dépens des hommes s'inscrit dans ce processus de remise en question des petits pouvoirs quotidiens. [...] L'ironie du quotidien devient alors l'ultime triomphe de la parole des femmes ; qu'elles soient, à travers leurs personnages, des novices dans un cloître, des épouses trompées, des patientes impatientées, elles demeurent dans l'opposition où elles trouvent la liberté de critiquer, de remettre en question, d'évaluer, de proposer des avenues nouvelles, mais toujours d'un point de vue marqué par la nécessité du féminin.
> (Joubert, 1998b, p. 202)

La bédéiste met en images des revendications qui visent les espaces oppressifs et qui critiquent les agissements sexistes dont ils sont le théâtre. Falardeau investit les espaces communs, illustre les gens qui les peuplent, observe leurs comportements pour ultimement prendre d'assaut ce quotidien selon des perspectives critiques.

2.3 *Dirty Plotte* : les zines de Julie Doucet

Les zines *Dirty Plotte* de Julie Doucet, qu'elle publie elle-même entre 1988 et 1990[27], prennent également place dans des espaces et des lieux de la vie de tous les jours. Toutefois, les manières d'aborder ces espaces diffèrent grandement des *strips* de Mira Falardeau. En effet, si cette dernière situait son action dans des environnements communs et mettait en scène des personnages génériques qui touchaient le collectif, suivant des volontés de rejoindre le plus de gens possible, Doucet, quant à elle, met en images son propre quotidien et sa propre intimité, par lesquels elle communique ses angoisses face aux contraintes de la féminité par l'entremise du personnage de « Julie ». Les contextes d'élaboration et de diffusion de ces productions sont également très différents et tendent à refléter ces deux manières de représenter le quotidien. Ainsi, la forme du *strip* d'un magazine à grand tirage, qui rejoint plus d'un million de personnes chaque mois tout en répondant d'enjeux publicitaires et financiers, n'est pas similaire à celle d'un zine produit, conçu et diffusé artisanalement. Si les bandes de Falardeau rejoignent le commun, les zines de Doucet visent le particulier, l'intime.

En tant que petits magazines proches de la forme du pamphlet et pouvant s'incarner dans une infinité de formats, les zines sont des productions autofinancées et autodiffusées qui sont conçues selon des techniques et des procédés de collage, de photocopie et d'assemblage artisanaux (Hochman, 2011, p. 74 ; Stockburger, 2011, p.10). Si ce genre de production peut être retracée jusqu'aux magazines de science-fiction amateurs des années 1930, puis des fanzines de *comic books* des décennies 1950 et 1960, la démocratisation des ordinateurs et des photocopieurs à la fin des

[27] Nous nous attarderons uniquement sur les publications originales des zines, sans discuter ni des *comic books* de *Dirty Plotte*, publiés au début des années 1990 chez Drawn & Quarterly, ni des rééditions des planches dans des recueils (chez L'Association ou L'Oie de Cravan, notamment).

années 1980 et tout au long des années 1990 permettra à beaucoup plus d'artistes-artisans d'en produire (Robbins, 2013, p. 144). Lors de notre entretien avec Julie Doucet, celle-ci explique qu'elle produisait les premiers numéros de *Dirty Plotte* en photocopiant ses planches, dessinées au stylographe, dans le magasin de photocopie où elle travaillait. Quand les copies étaient terminées, elle devait assembler les feuillets en les pliant et en les brochant à la main, avant de visiter des librairies indépendantes et des « comic book stores » pour demander s'il était possible d'en laisser quelques exemplaires, vendus 25 cents chacun, dans les présentoirs et sur les tablettes. Elle mentionne également qu'elle publiait de petites publicités pour ses zines dans *Fact Sheet Five*, un énorme recueil diffusé aux États-Unis, qui faisait paraître des annonces de publications indépendantes très diversifiées. C'est notamment par les correspondances développées grâce à ces annonces que son travail a pu être publié dans des revues américaines telles que *Wimmen's Comix* ou *Weirdo* (J. Doucet, entretien téléphonique, 18 novembre 2015). Par ces différentes contraintes de production et de diffusion, marginales, amateurs et artisanales, le contenu des zines semblent souvent être lié au personnel et à l'intime, à l'ordinaire, sans qu'il y ait nécessairement de narrativité linéaire (Hochman, 2011, p. 78-79).

2.3.1 Le quotidien autofictionnel de « Julie »

Les zines *Dirty Plotte*, parce qu'ils mettent en scène « Julie » dans son quotidien, répondent selon nous aux dynamiques de l'autofiction. Genre contradictoire, paradoxal, arborant une structure narrative instable et largement débattue, l'autofiction tend à unir le pacte autobiographique et le pacte romanesque (Jordan, 2012, p. 76-77 ; Lamothe, 2011, p. 9). Érigée comme une certaine forme de critique envers l'autobiographie traditionnelle, discréditée sur le plan éthique par sa prétention

à la vérité, l'autofiction ne se présente pas comme une histoire vraie : elle se déploie plutôt comme une forme romanesque qui démultiplie les récits possibles du soi en rapprochant des faits et du matériel fictionnel (Gasparini, 2011, p. 11, 15 ; Jordan, 2012, p. 76, 79)[28]. Elle joue sur l'ambiguïté entre la fiction et la référentialité et teste les frontières entre ces espaces en développant une écriture du soi qui, si elle peut être introspective, pose également l'expérience personnelle comme tremplin pour décrire des phénomènes sociaux, politiques et économiques dans le but de percevoir les relations qu'entretient le sujet avec le monde (Gasparini, 2011, p. 11-12; Lamothe, 2011, p. 8). Elle assume et amplifie de la sorte une compulsion fictionnelle du récit de soi en privilégiant une narration à la première personne. Ainsi, en tant que récit autobiographique, l'autofiction est affaire de reconstruction, de triage et d'organisation des souvenirs selon une vision du monde, une idéologie, un système de valeurs par laquelle il y a construction d'un « soi » non seulement par l'auteur.e, mais également par son lectorat qui interprétera, qui jaugera les éléments du texte autofictionnel. Le personnage, son environnement, ses relations et ses rapports deviennent donc des éléments qui se construisent selon ces deux perceptions, créatrice et interprétatrice (Gasparini, 2011, p. 16, 18 ; Jordan, 2012, p. 80). Par l'ajout de fiction, par la construction et l'invention narratives, il y a création d'autres vérités, d'autres réalités que celles qui sont accessibles par l'autobiographie traditionnelle, dont le processus de description objective et « réelle » des faits est problématisé (Gasparini, 2011, p. 15). L'autofiction au féminin, plus particulièrement, relève de pratiques extrêmement diversifiées, mais qui tendent à toucher à des traumas ou des angoisses particulières dans un esprit de fracture et d'étrangeté, de malaise envers soi-même (Jordan, 2012, p. 81). Elle enrichit l'autonarrativité féminine en posant des réflexions sur les subjectivités au sein du

[28] Bien que nous ne le sollicitions pas ici (étant donné qu'il se concentre sur des productions en ligne, inévitablement problématisées autrement), nous reconnaissons que l'essai *La bédé-réalité. La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, de Julie Delporte, s'avère pertinent pour en savoir davantage sur le récit de soi en bande dessinée et pour réfléchir aux enjeux qu'il soulève.

processus d'écriture, de l'histoire et de la mémoire : il y a construction de l'identité, il y a pratique du sujet par la révélation de situations de tensions (Jordan, 2012, p. 82). C'est ainsi que Doucet, dans ses planches, provoque son lectorat par l'intimité crue de « Julie » avec ses réflexions, ses rêves, ses rencontres et ses angoisses qui sont mis en images (Lamothe, 2011, p. 21, 127). Les évènements et les histoires qu'elle présente se déroulent donc dans des lieux comme *sa* chambre, *sa* salle de bain, les appartements d'ami.e.s, etc. Dans ces espaces intimes et personnels, des évènements particuliers, loufoques, étranges et absurdes viennent perturber la normalité des choses.

Avec *Le soir quand je me couche* (voir figure 7), Doucet illustre un rituel que pratique Julie avant de s'endormir : pendant sa séance de lecture, dans son lit, elle se cure les narines et met ses crottes de nez, « faute de mieux », à côté de son matelas. Le lendemain matin, alors qu'elle souhaite les ramasser, celles-ci ont disparu. Souhaitant percer le mystère, une nuit, elle fait semblant de dormir. Vers quatre heures, elle entend des bruits puis, en allumant sa lampe de chevet, s'aperçoit que ce sont des chats de gouttière qui s'infiltraient par la fenêtre pour se régaler de ses résidus. Les formes des félins, tout comme celles des crottes de nez ou des lettrages – notamment celui de la case centrale de la planche – sont anguleuses, nerveuses. Leurs ondulations fébriles semblent rappeler les bandes vibrantes noires et blanches qui entourent Julie lorsqu'elle est inquiétée par les bruits qui proviennent de sa chambre. Doucet utilise ces contrastes de lumière, d'ombres et de textures que rend possibles l'ampoule de sa lampe de chevet (notamment dans le plancher avec des formes rectangulaires, éclairées, ou des sections striées, dans l'ombre) pour donner à voir des formes qui serpentent, qui se répandent dans l'ensemble des vignettes. Le contour de la case où est énoncé le titre et celui de celle où elle passe l'aspirateur sont d'ailleurs cernés par des vagues noires, qui rappellent elles aussi les ondulations reliées à l'inquiétude, confirmant cet état d'insécurité et d'instabilité.

Fig. 7 - Doucet, J. (1989). Le soir quand je me couche. *Dirty Plotte*, 1(9), 0-2.

Des bandes comme « La première fois que j'ai voulu me raser les jambes... La première et la dernière! » (voir figure 8) dépeignent Julie dans sa salle de bain, en train de se raser les jambes : « P't'être que je pognerais plus si j'étais moins poilue... ». Alors qu'elle commence l'opération, Julie entend aussitôt des cris de douleur. Intriguée, elle regarde dans la cuvette, dans son armoire et en dessous de l'évier avant de comprendre que les cris proviennent de ses jambes. Une grosse loupe vient bousculer l'ordre des cases du récit par sa forme circulaire, qui occupe l'ensemble de la hauteur de la bande et qui donne à voir, par un effet de grossissement sur le corps de Julie, les poils qui le recouvrent. L'inscription « Sur mes jambes, il y avait des tas de petites bêtes à demi vêtues, qui prenaient mes poils pour des lianes. Halte aux génocides! » apparaît dans le coin de la bande, au-dessus des cadavres ensanglantés des « petites bêtes » à allure humaine qui s'empilent sur les poils fraîchement rasés.

Ce sont bien les lieux de son quotidien qui sont dépeints dans ces planches. Sa chambre, ses vêtements répandus par terre, sa lampe de chevet et son exemplaire de *Crime et châtiment* qu'elle est en train de lire dans son lit, tout comme son cabinet de toilette, ses serviettes, et sa mention des « instruments de [sa] mère » pour se raser les jambes sont autant de détails qui révèlent la dimension intime, particulière, unique de cet environnement. Son quotidien surchargé, qui s'incarne visuellement dans l'abondance d'objets, d'accessoires et une panoplie d'autres éléments contextuels, s'illustre dans un style qui confronte de multiples masses noires ou blanches, entrecoupées de zones où règnent des motifs hachurés, pointillés, lignés, texturés qui servent à illustrer ses couvertures, ses oreillers, ses rideaux, son plancher, ses murs et à dépeindre les atmosphères angoissantes qui investissent ces lieux. Le tout participe à cette particularisation des espaces présentés dans les planches, au contraire du style de Falardeau et de ses formes claires et simples, aérées. Les formes utilisées par

Fig. 8 - Doucet, J. (1989). La première fois que j'ai voulu me raser les jambes… La première et la dernière! *Mini Plotte*, 1(7-A), n.p.

Doucet, plutôt qu'elles tendent à réduire les personnages et les décors à des traits primordiaux, marquent davantage le particulier, révèlent le singulier. Ce sont ces espaces qui sont investis par des phénomènes étranges, mystérieux et surnaturels, incarnations des angoisses de Doucet qui s'illustrent dans cette esthétique surchargée et contrastée. Par une superposition entre le sujet énonciatif et le sujet de l'énonciation, l'auteure traverse les frontières pour se retrouver à mi-chemin entre elle-même et son reflet fictionnel, son personnage (Miller et Pratt, 2004, p. 8).

La double planche « Dans la série "L'artiste cet inconnu" nous vous présentons Dulie Joucet "les trippes [sic] à l'air" » (voir figure 9), diffusée dans le tout premier numéro de *Dirty Plotte*, nous permettra de conclure nos réflexions sur la part autofictionnelle de l'œuvre de Doucet. Dans celle-ci, « Dulie Joucet », forme parodique et caricaturale de l'auteure, entreprend de se déshabiller de manière aguichante dans la rue, devant une animalerie. Après avoir enlevé ses vêtements, le personnage arrache ses seins en ricanant puis, à l'aide d'un couteau édenté, s'ouvre l'abdomen du vagin jusqu'au cou. Les animaux de l'animalerie derrière elle se précipitent à l'extérieur pour manger ses organes et ses tripes répandus sur le sol, alors qu'elle a le ventre ouvert et que ses côtes sont bien visibles. Doucet expose cette version truquée d'elle-même tout en proclamant, par la mention de son nom transformé dans le titre, les dimensions fictionnelles et réelles qui se chevaucheront dans ses zines. Réalisant qu'elle est un personnage de fiction, la protagoniste de ces planches soutient les regards de ses lecteurs et lectrices : elle est présentée de face, selon une posture frontale qui accroche le regard du lectorat. Ce dernier se trouve fréquemment bousculé par les lignes de perspectives – incarnées notamment par le quadrillé du bas du mur de l'animalerie – qui ne cessent de tanguer. Doucet ne respecte pas la linéarité géométrique de ces systèmes de représentation : les repères spatiaux se gondolent, se plient, se confrontent au rythme des mouvements de « Dulie Joucet ». La prise de conscience de cette dernière, qui sait qu'elle est un personnage dans un monde monté

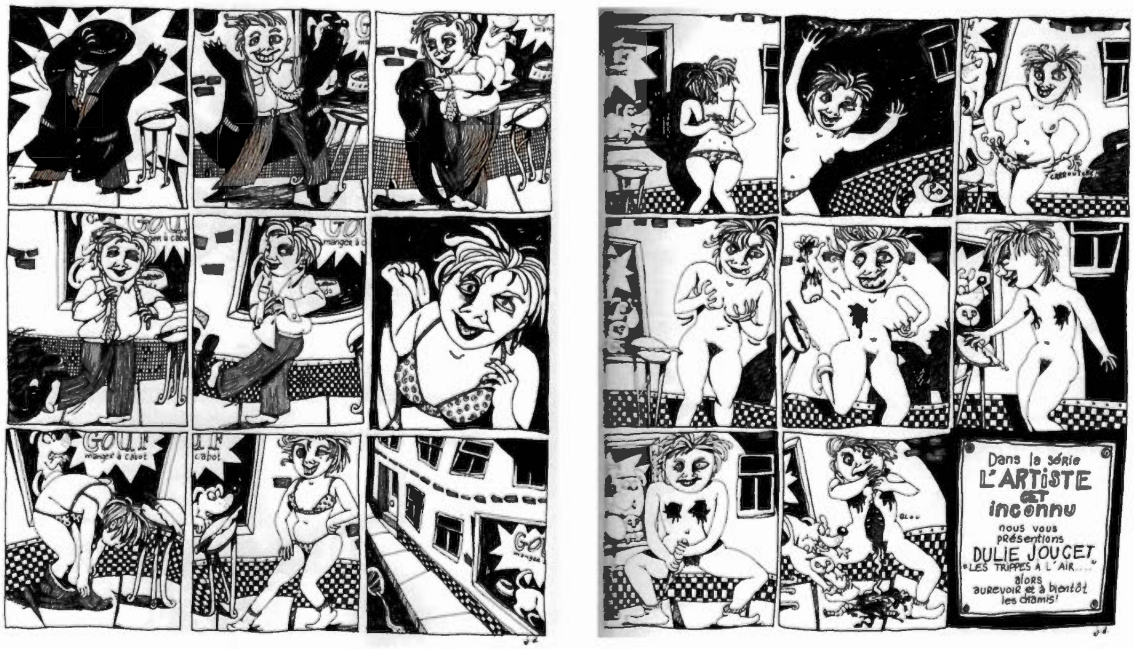


Fig. 9 - Doucet, J. (1988). Dans la série 'L'artiste cet inconnu' nous vous présentons Dulie Joucet 'les tripes à l'air'. *Dirty Plotte*, 1(1), 2-3.

de toutes pièces, dissimule un autre élément important du processus de *se* dessiner : si le personnage peut interagir avec son environnement et les autres protagonistes des récits, elle peut également entrer en relation avec son lectorat et l'interpeller. Julie Doucet est à la fois dans la planche et hors de la planche, comme personnage et comme auteure (Millet et Pratt, 2004, p.3). Elle brise donc fréquemment la diégèse au sein de ses œuvres en laissant Julie interagir avec son public, provoquant ainsi des cassures qui façonnent le personnage et sa représentation genrée : les transgressions de l'intimité de Julie sont renforcées par ses altercations avec le public et superposées au déploiement absolu, sans barrière, de son corps (Miller et Pratt, 2004, p. 4).

En ce qui concerne les dernières planches citées, nous ne pouvons nous empêcher de voir, dans les figures de la mise à nue, du démembrement et de l'acte de s'éventrer elle-même, en plus de prendre en compte cette conscience du public, une incarnation du processus autofictionnel : dans ses histoires absurdes et loufoques, par l'entremise de « Julie », Doucet se met en scène et révèle avec humour son intimité angoissante et son quotidien contraignant, tout comme « Dulie Joucet » danse avec folie pour son lectorat et « révèle » avec violence ses propres tripes. Visuellement, ce personnage est dépeint selon des contrastes marqués de blancs et de noirs : au début, avec ses vêtements, elle est mise en évidence grâce au motif d'explosion. Peu à peu, en se déshabillant, son corps blanc se superpose au blanc du mur derrière elle, lui-même investi par le noir de son ombre. Lorsque qu'elle est nue, son sexe se découpe sur son corps, masse noire bientôt rejointe par celles, sanglantes, qui illustrent les mutilations qu'elle effectue sur ses propres seins. Suite à son éventrement, les volumes sombres de ses tripes se répandent sur le blanc des plaques du trottoir, décloisonnées. À travers ces processus d'autoreprésentation violents et agressifs, qui s'incarnent visuellement par cette surcharge de détails et de contrastes, il reste possible de percevoir cette manière grotesque que Doucet a de représenter Julie, dans l'excès et dans l'abus, un autre aspect important de son travail (Lamothe, 2011, p. 116).

2.3.2 Abus, excès et tabous : le corps de « Julie »

Comme nous l'avons précédemment mentionné, les récits de Julie Doucet sont marqués par le style qu'elle emploie pour les raconter : une esthétique surchargée, abusive, se déployant en hauts contrastes de noir et de blanc, qui imposent aux regards beaucoup de détails, de lignes frénétiques et de traits envahissants (Miller et Pratt, 2004, p. 9). Ces formes lui sont utiles pour décrire plus habilement les malaises qui la secouent dans la vie de tous les jours alors qu'elle aborde, par ses personnages, des problèmes comme l'abus d'alcool, les maux de tête, la fatigue, les menstruations, les aggressions dirigées vers les femmes et bien d'autres enjeux : autant d'éléments qui permettent à Doucet de développer une critique d'un sujet universel masculin en présentant des personnages à l'opposé de ce schème conventionnel (Lamothe, 2011, p. 100). Par ces représentations crues, par l'exagération et le repoussement des limites, elle construit d'autres modèles de personnages et de femmes (Lamothe, 2011, p. 114), mais surtout une figure qui lui correspond davantage, dans laquelle elle se retrouve (J.Doucet, entretien téléphonique, 18 novembre 2015). En mettant à jour les nombreux tabous qui entourent et contraignent les corps féminins, elle pose les représentations de son propre corps comme des espaces critiques, revendicateurs (Miller et Pratt, 2004, p. 7).

Les tabous, en s'appuyant sur des croyances magico-religieuses, remplissent en effet un rôle de régulation et de maintien des hiérarchies sociales par leur fonction d'exclusion : ils valorisent ceux qui n'y sont pas soumis (Yaguello, 1992, p. 32). Les idéaux de politesse, de réserve et de tempérance que se devaient de respecter les femmes - dans les registres langagiers qu'elles emploient et leurs comportements - participeront à cette stricte délimitation de ce qui n'est pas accepté (Yaguello, 1992, p. 37). Dans son ouvrage *Les mots et les femmes*, la linguiste Marina Yaguello décrit

comment les règles de la bienséance peuvent être associées à une oppression des femmes :

> Les femmes, en effet, sont dressées à être des dames. Le respect des tabous verbaux, le maniement de l'euphémisme, le langage châtié, font partie des structures de politesse. [...] La fonction de cette politesse est de réduire les frictions et les conflits, de masquer les antagonismes, la désapprobation ou le désaccord. En d'autres termes, la politesse est liée à l'incapacité de s'affirmer, de dire ouvertement ce que l'on pense, de réclamer son dû, de donner des ordres. (Yaguello, 1992, p. 36-37)

Ainsi, comme nous l'avions déjà abordé dans nos lectures des planches de Christiane Bissonnette, l'utilisation des registres corporels rebelles, se manifestant dans les jurons, les relations sexuelles, la jouissance ou le sang, entre autres, permet de transformer les idées préconçues sur la féminité (Lindberg, 2012, p. 47). Par l'abus et l'excès, l'odieux et l'obsession, ces stratégies touchant au grotesque et au carnavalesque permettent aux femmes - et à leurs corps - de revendiquer le droit d'exister (Lindberg, 2012, p. 51). Dans son article « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval », Lucie Joubert, en discutant des tabous scatologiques, formule le tout de la sorte : « L'écriture de la scatologie deviendrait donc, pour la femme, le signe d'une réappropriation, une célébration même, du corps et de la sexualité » (Joubert, 1998, p. 308). Des planches comme « Sometimes I'm Trying to Elevate My Soul in the Lord's Supper » ou encore « En manque » sont de vibrants exemples de cette rhétorique de l'excès souvent adoptée par Doucet.

Dans le premier cas (voir figure 10), la bande débute par une illustration de Julie assise à sa table, un crucifix dans les mains. Devant elle, du pain et du vin, qui sont dégustés dans les deux cases qui suivent : « Jesus I wish that this bread is your meat. [...] And that wine, your blood. » Finalement, par l'entremise d'un travelling arrière, le regard embrasse l'ensemble de la scène : sur la table trône un corps

Fig. 10 - Doucet, J. (1989). Sometimes, I'm Trying to Elevate My Soul in the Lord's Supper. *Dirty Plotte*, 1(5), n.p.

masculin sans tête et sans membre (hormis le pénis), prêt à être mangé par Julie et des animaux attablés avec elle. Les cases sont saturées par la mise en commun des tons sombres des textures et des phylactères à l'arrière-plan, puis par les masses plus claires des objets et des détails qui s'entassent et s'accumulent au premier plan : des jeux de contrastes qui renforcent l'impression d'un espace restreint, étouffant, favorisant la mise en place des nombreuses transgressions des règles du convenable. Il y a d'abord un renversement de la figure christique (percevable par la comparaison entre le crucifix de la première case et la position du corps sur la table), le mélange entre l'humain et l'animal ou l'évocation du cannibalisme : des tabous qui sont imposés aux regards, incarnant cette subversion des frontières, valorisée et renforcée par cet ironique « Amen » dans le phylactère qui couronne la dernière vignette.

Les planches qui composent « En manque » (voir figure 11) confrontent quant à elles les tabous qui entourent les menstruations. Quand des gouttes de sang tachent ses sous-vêtements et dégouttent sur ses draps, Julie se rend dans la salle de bain pour chercher des tampons. Elle se rend compte, après quelques instants, qu'elle n'en a plus. Cette constatation entraîne un malaise chez Julie, qui se met à vibrer et à éclabousser le plancher de son sang. Soudain, son corps se transforme : elle grossit, se met à grogner de rage, défonce les portes de son appartement puis, une fois dans la rue, toujours en train de prendre du volume, elle renverse des voitures, défonce des clôtures et saisit des passants. Les citoyens de la ville, apeurés, tentent tant bien que mal de se cacher et de ne pas se faire submerger par la marée noire de son sang menstruel, qui recouvre maintenant toute la chaussée. La troisième planche est occupée par une seule case, présentant son immense corps qui, maintenant, dépasse les plus hauts édifices de la ville. Son visage est figé dans une expression tordue, un mélange de mucus et de salive ruisselle sur son menton, son corps est recouvert de sueur, sa pilosité est visible et son sang menstruel asperge encore davantage les avenues, dégoulinant en grosses gouttes sombres de ses sous-vêtements saturés.

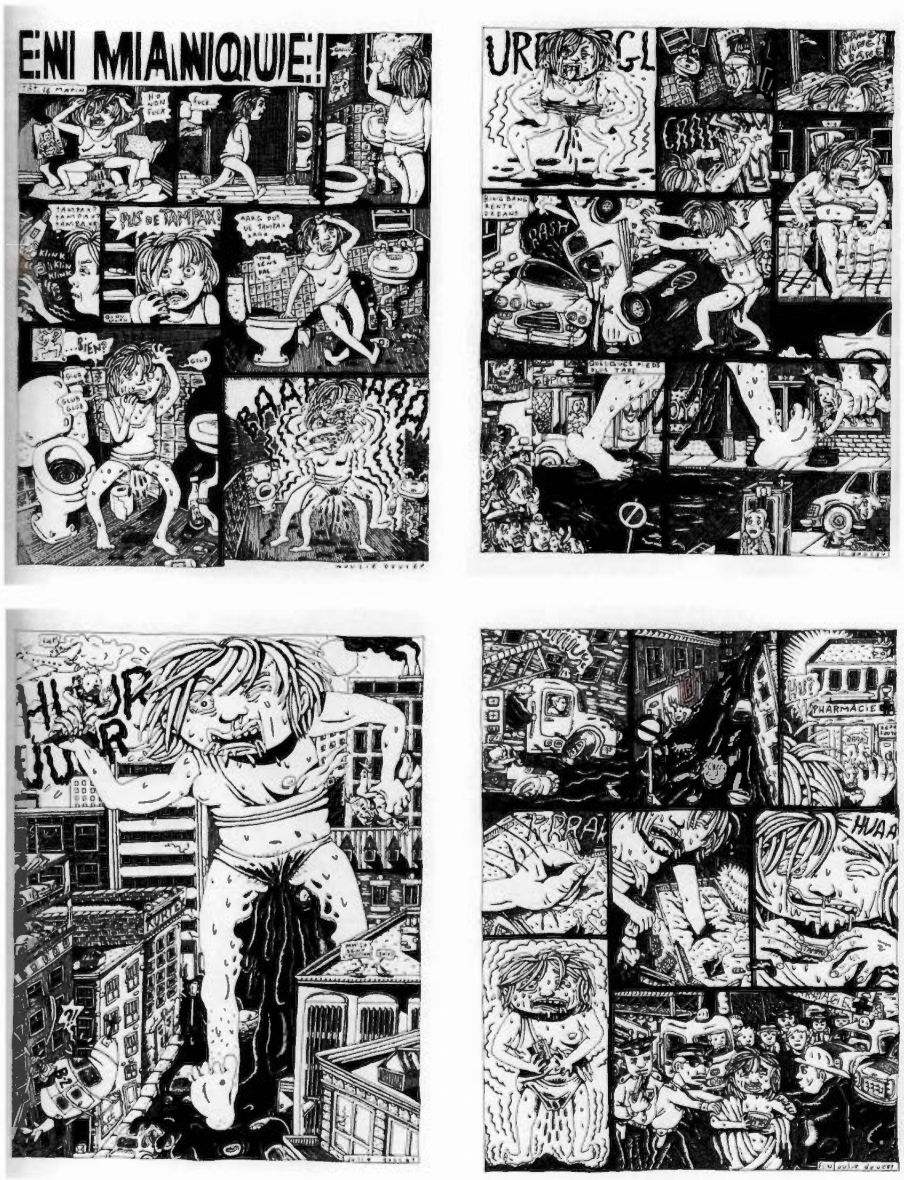


Fig. 11 - Doucet, J. (1989). En manque. *Dirty Plotte*, 1(6), n.p.

En référence à son sexe, deux oiseaux discutent sur un édifice adjacent à la scène : « Mm! Ça sent l'poisson! ». Dans la dernière planche, alors qu'il est possible de voir les forces de l'ordre foncer à toute allure vers le cataclysme, Julie défonce le toit d'une pharmacie avec son énorme poing et réussit à trouver un « Tampax ». Aussitôt, elle se met à rétrécir, avant d'être assaillie par les pompiers et les policiers, sous les regards courroucés de la foule de passants attroupés.

Doucet favorise là encore des choix esthétiques et stylistiques qui tendent à surcharger les cases et les planches par des jeux de contrastes. La noirceur de son sang menstruel est un élément important dans ces compositions de confrontations visuelles. Les espaces entre les cases, par exemple, sont complètement noirs : le sang qui se répand dans les rues semble ainsi investir ces interstices et envahir l'expérience de lecture elle-même. Pour renforcer cette sensation d'étouffement, les cases sont également cloisonnées et enchâssées les unes dans les autres ; un procédé qui fait ressortir non seulement les changements rapides dans les cadrages et dans le rendu de la perspective, ballottée dans tous les sens, mais qui incarne également le déploiement du corps de Julie sur les planches. Ce corps en action, mû par des secousses illustrées par de nombreuses lignes ondulées qui le cernent, finit par sortir des cadres des vignettes pour finalement s'imposer complètement dans la troisième planche. Ici, en utilisant les dynamiques de l'exagération et de l'excès, ce n'est pas seulement le corps de Julie que Doucet grossit, mais surtout les tabous et les défauts qui lui sont associés : ses menstruations, sa pilosité, sa sueur, ses crachats et sa morve finissent par remplir tout l'espace. En cela, par cette imposition visuelle abusive d'éléments qui devraient être cachés, il se développe et se construit sous les yeux du lectorat une autre perception du corps féminin. Les éléments propres à la monstruosité et à la démesure peuvent en effet produire des figures qui deviennent les incarnations d'une certaine performativité critique, phénomène qui entraîne une libération des contraintes qui sont associées à son propre corps (Russo, 1995, p. 24, 26). En somme,

par la réappropriation de ce dernier, qui se réalise par un mélange entre les dynamiques d'intimité de l'autofiction et les rhétoriques visuelles absurdes, abusives et excessives, Doucet traverse les frontières et les contraintes de la normalité et de la fixité des perceptions genrées pour développer une imagerie féminine hilarante, étrange et dérangeante (Miller et Pratt, 2004, p. 7; Lamothe, 2011, p. 100).

2.3.3 En guise de conclusion : Julie Doucet, bédéiste féministe?

En vue de nuancer les propos tenus tout au long du chapitre, nous proposons d'aborder la posture féministe de Julie Doucet ou, du moins, la perception qu'elle pouvait avoir de cette posture au moment de produire *Dirty Plotte*. Au cours de notre entretien avec elle, l'auteure nous avoue ne jamais avoir senti un sentiment d'appartenance fort à un groupe ou à un mouvement féministe, bien qu'elle soit globalement en accord avec les idéologies défendues[29]. En précisant que sa pratique est plus compulsive que cérébrale, elle affirme ne pas avoir de réelles intentions engagées ou militantes quand elle travaille[30] et centre plutôt ses préoccupations sur son propre corps :

> [...] je ne me sentais pas comme une « vraie fille ». C'était ça que j'exprimais le plus. J'étais loin de m'imaginer qu'une autre fille pourrait s'identifier au personnage que j'étais. Dans ce sens-là, j'avais pas l'impression d'avoir un message féministe. C'était moi qui essayais d'exprimer comment je me sentais, finalement.
> (J. Doucet, entretien téléphonique, 18 novembre 2015)

---

[29] Elle se souvient notamment du refus – plutôt ironique – d'une librairie féministe de diffuser *Dirty Plotte*. (J. Doucet, entretien téléphonique, 18 novembre 2015)

[30] Le sous-titre de *Dirty Plotte*, « fanzine *féministe* of bad taste », relève plutôt d'une certaine dimension parodique, ludique, loufoque. (J. Doucet, entretien téléphonique, 18 novembre 2015)

Cela étant dit, il est important de mentionner comment le processus d'écriture et de représentation de la vie de tous les jours selon une perspective personnelle, dans le zine, peut affirmer celui-ci comme une forme de résistance qui rejoint à la fois l'intime et le collectif. En tant que créations artisanales, les zines permettent en effet à une auteure de produire ses propres représentations, ses propres récits, en dépassant les tabous, les contraintes et les limites imposées (Schilt, 2003, p. 79, 84 ; Stockburger, 2011, p. 11, 15). Geneviève Pagé discute de ce phénomène dans son article « L'art de conquérir le contrepublic : les zines, une voie/x subalterne et politique? ». Par une esthétique violente qui symbolise un certain ras-le-bol – ou un «cri de rage », comme le formule Pagé – les auteures de zines féministes dépeignent généralement leur quotidien avec un langage vulgaire qui remet en question les tabous et qui conteste les normes dans le but de développer des identités alternatives actives et positives, illustrées par ces fréquentes associations entre féminité, féminisme, résistance et combat (Pagé, 2014, p. 101-102). À mi-chemin entre le journal intime et le manifeste politique, les zines féministes brouillent ainsi les frontières entre le privé et le public en conjuguant ce contenu dichotomique à leur fabrication maison et leur diffusion amateure et alternative (Pagé, 2014, p. 195, 209). Abondant dans le même sens dans son article « "I'll Resist With Every Inch and Every Breath". Girls and Zine Making as a Form of Resistance », Kristen Schilt rapproche l'acte de production artisanale et l'acte de résistance dans des propos qui, en faisant également un écho aux dernières paroles de Doucet citées, confirment selon nous la part féministe de ses œuvres :

> Zines [...] are a do-it-yourself project that teaches girls how to be cultural producers, rather than consumers of empty girl-power products. By making a zine, girls learn that if they do not like the cultural products offered to them, they can produce their own. (Schilt, 2003, p. 79)

Les images et les textes créés *par* des femmes offrent effectivement de nouvelles

perspectives sur les images et les textes produits *sur* les femmes : ce sont ces derniers discours qui sont problématisés, redéfinis et questionnés au sein des zines (Hochman, 2011, p. 78-79). Dans sa thèse « The Antigone Discourse : Zines and Blogs as Articulations of Young Women's Subjectivities », Jessica Lee Hochman développe des réflexions sur le sujet en spécifiant comment, malgré le fait que les intentions féministes d'une auteure ne soient pas reconnues ou assumées, les productions peuvent être interprétées comme telles par ces dynamiques de remise en question dans leur existence même :

> Authors of zines and blogs within the study seldom refer to feminism or declare themselves to be feminist. However, by writing about their personal lives in a public forum, the inquiry they conduct is a feminist practice. Within their writing they are questioning, and conducting a form of inquiry that is feminist, in that it challenges hegemonic discourses with the reality of their everyday lives. As they make meaning of their own lives, these young women participate in the larger project of making meaning with a social context.
> (Hochman, 2011, p. 19)

Des propos que nous associons, par extension, aux différentes planches présentées jusqu'ici : les auteures produisent des bandes dessinées qui redéfinissent les formes, les représentations des corps des femmes, les contraintes et les oppressions qu'elles subissent.

CHAPITRE III
LA BANDE DESSINÉE COMME OUTIL DE DÉVELOPPEMENT D'UN PROJET ÉDITORIAL FÉMINISTE DANS *LA VIE EN ROSE* (1980-1987)

3.1 Pourquoi *La Vie en rose*?

Dans le chapitre précédent, avec les planches de Catherine Thabourin, Christiane Bissonnette, Mira Falareau et Julie Doucet, il fut possible de voir comment la bande dessinée humoristique féministe pouvait être créée et déployée dans les contextes de la revue de bandes dessinées amateures, du magazine à grand tirage et du zine. L'étude de cas sur laquelle se concentre le présent chapitre permettra, quant à elle, de réfléchir à la bande dessinée diffusée au sein d'une revue féministe militante. Il s'agira d'une occasion de saisir comment le médium peut participer activement au développement d'une publication engagée qui donne une place importante à l'humour dans sa conception. Les bandes dessinées présentées au sein de *La Vie en rose*, plus que de simples divertissements insérés entre deux articles, deviennent selon nous certains des éléments par lesquels s'exprime et se construit un projet éditorial revendicateur. Bref, il peut être pertinent d'observer la large place réservée à la bande dessinée au sein des pages de cette revue, tout de même considérée comme « l'une des entreprises féministes les plus importantes du Québec des trente dernières années », comme le spécifie Marie-Andrée Bergeron dans *Les mots de désordre* (2012, p.14).

Après avoir réalisé une rapide présentation de *La Vie en rose*, nous proposerons d'abord un examen du ton humoristique qui sous-tend nombre de ses articles, puis des observations sur sa richesse visuelle (le lot de caricatures et d'illustrations publiées dans les pages) et critique (des articles portant sur le milieu de la bande

dessinée) afin d'introduire nos études de cas. Celles-ci se développeront selon trois axes de réflexion issus du projet éditorial de la revue, tels que présentés par Marie-Andrée Bergeron dans son article « *La Vie en rose* (1980-1987). Construction rhétorique d'un leadership » : la revendication d'une autonomie des femmes, d'une autonomie envers les médias de masse, leur contenu et leurs méthodes et d'une autonomie vis-à-vis des mouvements féministes eux-mêmes, qui passe par une acceptation des divergences d'opinions et une valorisation de la pluralité des points de vue au sein des débats.

3.1.1 Présentation de la revue

Publiée entre 1980 et 1987, les quatre premiers numéros de *La Vie en rose* sont d'abord insérés dans *Le Temps fou*, entre septembre 1980 et septembre 1981. L'indépendance se fera en mars 1981, où elle continue d'être une publication trimestrielle. Elle deviendra bimensuelle à partir de septembre 1982 jusqu'en septembre 1984, puis finalement mensuelle jusqu'à mai 1987 (Pedneault, 2002, p.13). Le tirage est de 10 000 exemplaires les premières années, puis double vers 1985 avec la bimensualité avant de finalement tripler en atteignant 60 000 exemplaires en 1987 (Dumont, 2009, p. 188). Les fondatrices[31] se sont rencontrées dans les années 1970 au sein du « Comité pour l'avortement libre et gratuit » (Bergeron, 2011 b, p. 105-106). Fortement influencées par la « seconde vague du féminisme », elles succèdent aux comités éditoriaux de revues telles que *Québécoises deboutte!* (1971-), *Les Têtes de pioche* (1976-1979) ou *Des luttes et des rires de femmes* (1977-1981) (Bergeron, 2012, p.14). Dans la lignée des changements sociaux et culturels qui suivent la Seconde Guerre mondiale, ces revues - et les mouvements qui les voient naître -

[31] Ariane Émond, Lise Moisan, Francine Pelletier, Claudine Vivier, Sylvie Dupont et Claire Brassard (Bergeron, 2011 b, p.105-106).

attaquent les fondements des rapports de genre dans le monde occidental (Baillargeon, 2012, p. 181). Au sein de la publication se côtoient donc une vingtaine de rubriques qui traitent de plusieurs problématiques : des chroniques culturelles, internationales, des dossiers de fonds sur les différents enjeux de l'heure, qui émettent, partagent, confrontent certains points de vue en encourageant la multiplication des perspectives critiques sur un ensemble de sujets (Des Rivières, 1995, p. 130).

3.1.2 Un ton humoristique décapant

La Vie en Rose se veut un organe de sociabilité rassembleur dont le mode de fonctionnement est fondé sur un mode d'action qui vise un public élargi, moins spécialisé. Elle se pose d'abord comme un élément médiatique avant de s'immiscer dans les sphères littéraires ou intellectuelles (Bergeron, 2011b, p. 115). Des efforts sur les plans publicitaire et de diffusion, puis sur les plans discursif et rhétorique, ont ainsi permis à l'équipe de rédaction de rejoindre un lectorat plus large (Bergeron, 2011b, p. 119). Le ton humoristique de la revue est l'un des facteurs prépondérants dans cet élargissement du public. C'est que le côté provocateur des textes, s'il est visible dans les sujets choisis, passe également dans la manière de traiter ces thèmes, notamment par l'humour. En ayant recours à ce genre de stratégies, les auteures qui y publient sont encouragées à dépeindre autrement l'actualité, à produire des textes qui inventent de nouvelles manières de dire les choses (Des Rivières, 1995, p. 131). C'est notamment à travers ces « [...] regards acides et ludiques portés sur une société en perte de repères » (Bergeron, 2012, p. 14), comme le formule Marie-Andrée Bergeron dans son ouvrage *Les mots de désordre*, que provient la reconnaissance de *La Vie en Rose* comme un des collectifs féministes québécois les plus importants (Bergeron,

2011b, p. 105). En effet, la publication introduit dans les discours féministes un changement de ton paradigmatique des transformations entre les pensées des années 1970 et celles des années 1980 : alors que le national devient international, alors que le « nous » devient une multitude de « je » solidaires mais distincts, l'humour permet de porter un autre regard sur les enjeux importants des dossiers, de nuancer les points de vue, de rendre les débats plus accessibles (Des Rivières, 1995, p. 127-128, 131 ; Dumont, 2009, p. 188). Comme arme journalistique, l'humour servira à investir l'information d'un point de vue féministe, toujours conjugué avec des volontés d'accessibilité, de qualité et de clarté littéraire (Des Rivières, 1995, p. 128). Mira Faladreau, dans son livre *Femmes et humour*, retranscrit un entretien avec Ariane Émond, cofondatrice de la revue, qui s'exprime de la sorte au sujet de l'importance du ton humoristique et des intentions qui pouvaient justifier son utilisation : « Parmi tous les mandats que *La Vie en rose* s'était donnés, il y avait l'idée de faire plaisir aux lectrices en montrant la créativité des femmes et en les faisant sourire. L'humour a été dès le début l'une de nos armes préférées » (Falardeau, 2014, p. 86). Si les éditoriaux et les articles sont ainsi souvent marqués par un ton ironique et satirique, des chroniques comme « Les us qui s'usent » de Monique Dumont, « Les entrefilets au poivre », de Sylvie Dupont ou « Les chroniques délinquantes », signées par Hélène Pednault sont autant d'espaces dans lesquels se déploie l'humour subversif. Au sein de ces rubriques, la bande dessinée peut parfois être sollicitée pour illustrer un propos ou renforcer une opinion.

C'est ainsi qu'une bande dessinée de Micheline Guérette, « Bienvenue à la présentation de nos modèles 1982 » (voir figure 12) est complémentaire à la chronique de Monique Dumont, « La solution plastique ». Guérette, en utilisant une planche en gaufrier par la reproduction du même format de case neuf fois, met en images les mêmes personnages – un bébé et une infirmière – dans des situations différentes. Elle utilise, avec un style en rondeurs qui tend à réduire les protagonistes

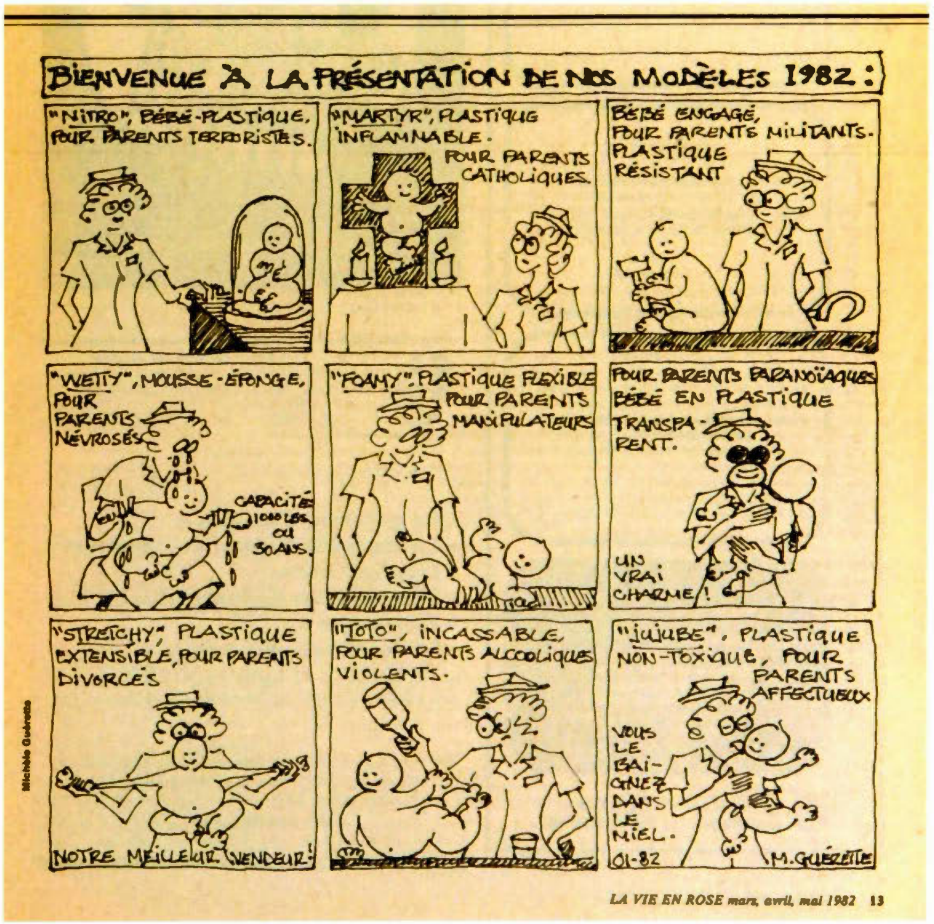


Fig. 12 - Guérette, M. (1982). Bienvenue à la présentation de nos modèles 1982. *La Vie en rose*, mars-avril-mai, p.13.

à leurs traits essentiels, des procédés de la répétition absurde et grotesque. Les traits simplets du poupon qui, malgré tout ce qui lui arrive, arbore le même sourire niais, deviennent notamment l'un des facteurs redondants qui suggèrent cet effet absurde. Ainsi, il y a le « Wetty », qui agit comme mousse-éponge pour les larmes de ses parents névrosés, le modèle « Martyr », en plastique inflammable, que les cierges de ses parents catholiques ne brûleront pas, ou encore le bébé « Stretchy », en matière extensible pour les parents divorcés, sans compter tous les autres modèles.

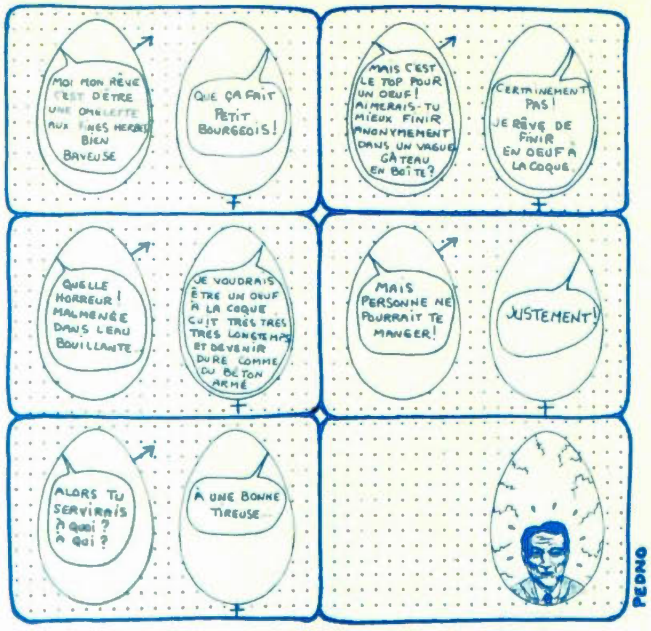
Ces procédés de répétition visuelle ne sont pas sans rappeler les propos de Henri Bergson sur l'automatisme des gestes ou des paroles pouvant mener au rire. Par la répétition mécanique et automatique, une personne peut donner l'impression d'être une chose, phénomène qui laisse transparaître un aspect « mécanique plaqué sur du vivant » (Bergson, 1958, p. 29, 44, 68, 111). Conformément aux réflexions de Bergson sur l'objectivation des corps par ces processus mécaniques (Bergson, 1958, p. 46), les corps de l'infirmière et du bébé sont objectifiés par la répétition de leur position frontale et de leurs traits. L'absurdité de la planche est rehaussée par les propos ironiques de Dumont qui vante les bienfaits de la société de consommation post-moderne et ses influences sur nos perceptions mécanisées, institutionnalisées, répétées de la sexualité et de l'enfance. Dans son article adjacent à la planche, l'auteure affirme ainsi que cette solution plastique « s'allie merveilleusement bien à un certain modèle de mère récemment mis sur le marché : les mères à seins de silicone. » Elle rajoute par la suite « [qu']elle s'accommode aisément du modèle de pater-virilité correspondant : le pénis en érection perpétuelle, mouvement vibratoire, vitesse réglable, à batterie ou électrique » tout en « s'accordant parfaitement avec un modèle de cerveau courant sur le marché, le modèle plat et teint, ennemi de la repousse [...] » (Dumont, 1982, p. 12).

chronique délinquante

«Y a-t-il un président dans la salle ?»

Histoires d'oeufs

Peut-on faire une guerre sans casser les oeufs ? Eh bien oui. La preuve : cette conversation surprise dans une porte de réfrigérateur un soir de dégivrage. La lune était pleine. De guerre lasse, j'avais rangé le marteau, l'arrache-clous et le couteau à boucherie qui me servent normalement à casser les deux pieds de glace qui m'empêchent à tous les deux mois d'ouvrir la porte du congélateur. J'avais les bras morts et les mains gelées. C'était la défaite. Le désir de vivre m'ayant momentanément abandonnée, je décidai d'opérer une retraite stratégique vers mon lit. La porte du réfrigérateur était entrouverte. Les chats, très angoissés à cause de la lune et de ma mauvaise humeur, rôdaient autour de mon lit, incertains, comme s'ils avaient marché sur un terrain miné. J'essayais courageusement de faire redescendre la moutarde qui m'était montée au nez quand, tout à coup, j'entendis des murmures. Saisie, je glissai sur la pointe des pieds jusqu'au réfrigérateur hal. Je tendis l'oreille, et je pris note de ce qui suit.



Note de la traductrice : J'ai bien envie de l'aider à réaliser son rêve. J'ai une casserole et un excellent tire-roches..

HÉLÈNE PEDNEAULT

ERRATUM

Contrairement à ce que certain-e-s ont cru, H.P. ne faisait aucunement allusion à madame Rosette Côté de la CEQ, en signant sa chronique de novembre du nom de Rosette Charette. C'était le choix fortuit d'une chroniqueuse délinquante tout à fait ignorante des dossiers syndicaux. LVR.

Fig. 13 - Pednault, H. (1984). Y a-t-il un président dans la salle? *La Vie en rose*, 15, p. 14.

Hélène Pednault utilisera elle aussi la bande dessinée dans l'une de ses délinquantes chroniques, nommée « Y a-t-il un président dans la salle? » (voir figure 13). Sous le couvert d'une conversation entre deux oeufs dans son propre réfrigérateur, l'auteure laisse deviner toute la rage et la colère qui l'emporte face aux politiques belliqueuses. En six cases de même grandeur, à l'encre bleue et sur un fond pointillé, elle présente des formes ovales dans lesquelles se déploient les phylactères de la discussion. Le premier oeuf, masculin - les oeufs deviennent les symboles des sexes, par l'ajout d'une flèche et d'une petite croix - rêve de devenir « une omelette aux fines herbes bien baveuse. » Complètement indifférente à cela, l'autre oeuf expose ses propres aspirations : « Je voudrais être un oeuf à la coque. Cuit très, très, très longtemps et devenir dure [sic] comme du béton armé. » L'oeuf masculin est outré, choqué, par cette réponse : « Alors, tu servirais à quoi? à qui? » « À une bonne tireuse... » répond-elle, en annonçant la dernière case, qui représente Ronald Reagan, surpris, dans un oeuf fissuré et craquelé. Pedneault termine finalement cette chronique en se positionnant comme la « traductrice » de cette conversation et annonce : « J'ai bien envie de l'aider à réaliser son rêve. J'ai une casserole et un excellent tire-roches. » (Pednault, 1984, p. 14). Tout un appareillage qui, conjugué à l'extrême simplicité des dessins, révèle une certaine dimension absurde dans le déploiement de l'argumentaire : c'est une discussion entre les sexes qui se dissimule dans la conversation entre ces formes ovales, associées à des oeufs dans le propre frigo de Pednault. Par l'humour, elle entend traiter de sujets troublants, transformer sa rage en éclats de rire (Des Rivières, 1995, p. 131). Elle ne fait pas dans la facilité et met son humour « au service d'un militantisme de tous les instants », comme le formule Lucie Joubert dans *L'humour du sexe. Le rire des filles* (Joubert, 2002, p.130-131).

3.1.3 Richesse visuelle et richesse critique

La richesse visuelle de *La Vie en rose*, incarnée par la large place qu'elle offre à la bande dessinée, à l'illustration et à la caricature, s'inscrit dans ces volontés de rejoindre le public par l'humour et la présentation d'autres visions des enjeux. Ce foisonnement d'images est également conjugué à des réflexions critiques sur le médium et ces formes d'expression, autant d'éléments qui ne font que renforcer la pertinence d'étudier *La Vie en rose* selon nos intentions de recherche.

Une illustration de Maureen Maxwell (voir figure 14), publiée dans le numéro de mars-avril-mai 1981, présente les portraits des fondatrices de la revue, esquissés par des traits noirs ondulants et clairs, qui réfléchissent et débattent au sujet des images et des bandes dessinées diffusées dans celle-ci. Les phylactères des dialogues, sans contours, sont numérotés et associés aux différents visages flottants des fondatrices de la revue (identifiées par leurs initiales) grâce à des suites de petits points : les discussions et les arguments, tout comme les points de ces lignes, s'entremêlent et se répondent, établissent des liens entre les fondatrices. « En tout cas, jusqu'ici on n'a pas été excessivement drôles... C'est trop sérieux, y'a pas assez de fiction, de dessins, de BD, d'humour... Clo, passe-moi les chips s.v.p. », affirme F. G. C. V. renchérit : « C'est vrai, y'a trop de mots, pas assez d'images. Va t'il [sic] falloir qu'une d'entre nous se recycle au C.É.G.E.P. en graphisme? » « Ah... les filles! Faudrait pas se prendre pour *Croc*, quand même... *La Vie en Rose*, c'est d'abord une revue d'information. Il faudrait plus de reportages, de nouvelles originales, d'info inédites qui viennent de partout. » rétorque C. G. Maxwell met donc en images des questionnements sur les images elles-mêmes, des réflexions sur les manières dont elles peuvent contribuer à une revue féministe. Tout au long de la parution de *La Vie en rose*, plusieurs auteures et artistes signeront des bandes

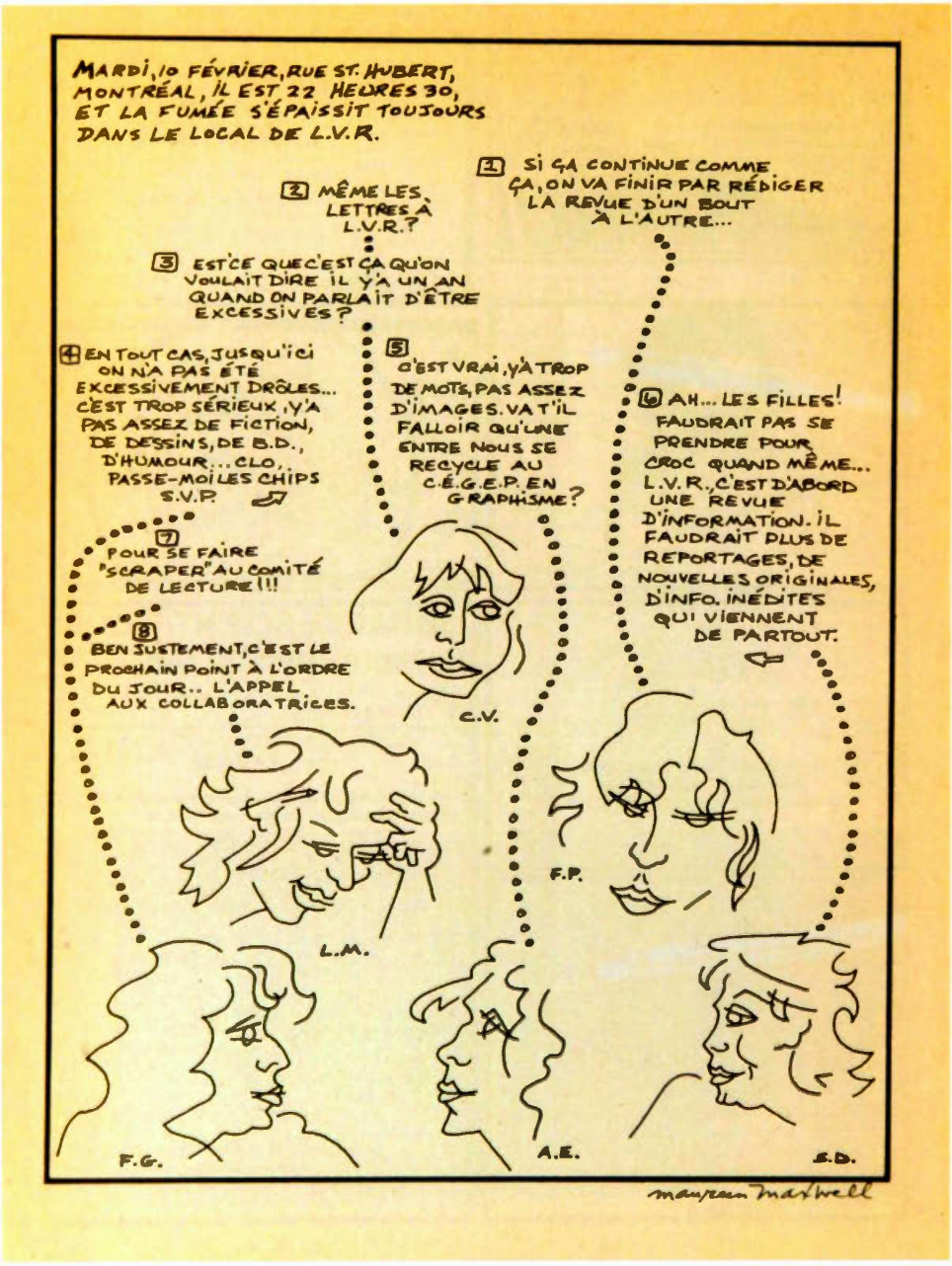


Fig. 14 - Maxwell, M. (1981). Mardi, 10 février rue Saint-Hubert [...] *La Vie en rose*, mars-avril-mai. – p. 92.

dessinées et des illustrations dans ses pages, telles que Andrée Brochu, Diane Obomsawin, Nicole Morrisset, Marie Cinq-Mars, Mira Falardeau ou Ginette Loranger. À ces créatrices québécoises se joignent également des bédéistes et des illustratrices européennes, comme Catherine Beaunez et Christine Roche (Falardeau, 2014, p.86). Si ces composantes visuelles peuvent accompagner un article ou une chronique, comme on l'a démontré avec Micheline Dumont et Hélène Pednault, ces mêmes formes d'expression participent également au développement des discours revendicateurs. L'illustration de Maxwell peut incarner, en quelque sorte, cette prise de conscience des images et de leur potentiel d'action. Par les portraits des fondatrices, par l'acte de les représenter en train de discuter des images, l'illustratrice montre comment l'utilisation de celles-ci est réfléchie, pensée, questionnée par le comité de rédaction.

De plus, il est également possible de retrouver, au sein des chroniques littéraires et culturelles de *La Vie en rose*, des articles qui promeuvent une perception féministe des séries de bandes dessinées et du milieu de la bande dessinée. Certaines auteures peuvent ainsi se concentrer sur la situation européenne, comme Ariane Émond, dans le numéro de l'hiver 1981-1982, qui fait paraître son entrevue avec Claire Bretécher (Émond, 1981-1982, p. 16) ou encore Hélène Lazar, qui propose un topo sur le manifeste de quatre bédéistes françaises[32] dénonçant le machisme des auteurs de revues telles que *L'Écho des savanes* ou *Charlie Mensuel*, dans « La bande dessinée en France. Quatre femmes en colère », en présentant elle aussi une entrevue, cette fois avec Chantal Montellier (Lazar, 1985, p. 44). Marie-Claude Trépanier, dans le numéro de février 1986, fera suite à cet article à l'occasion du premier anniversaire du manifeste. Dans « L'anatomie des nanas », elle constate avec regret que les albums sont tout aussi accrocheurs, qu'il y a toujours autant d'insistance sur les seins, les fesses et les lèvres des personnages féminins (Trépanier, 1986). D'autres articles,

[32] Florence Cestac Nicole Claveloux, Chantal Montellier et Jeanne Puchol.

comme « Bandes dessinées : au rayon de l'héroïne » signé aussi par Marie-Claude Trépanier, ou « Le monde selon Mafalda » de Claire Lapointe, proposeront aux lectrices des suggestions de lecture entrecoupées d'analyses de personnages féminins en bande dessinée (Lapointe, 1985 ; Trépanier, 1984). La bande dessinée québécoise peut elle aussi être abordée. À travers son article « Elles dessinent par la bande », Sylvie Laplante s'intéressera aux femmes bédéistes au Québec et, par des entretiens avec plusieurs auteures[33] (notamment Mira Falardeau), elle dresse le portrait de la situation provinciale : il y a peu de femmes dessinatrices et il est difficile de s'imposer dans ce milieu masculin et somme toute assez fermé (Laplante, 1985, p.44-47). Cette concentration d'articles proposant des points de vue féministes sur la bande dessinée, la variété des approches des auteures présentées, la richesse des entretiens publiés font en sorte de poser *La Vie en rose* comme un espace de débats importants pour l'étude de ce médium au Québec dans les années 1980.

En somme, *La Vie en rose* est une revue féministe marquante non seulement par sa longévité, sa diffusion de masse et les idéologies qui y circulent, mais elle est également fortement pertinente pour les présentes recherches par l'importance qu'elle accorde à l'humour et aux images humoristiques. Il conviendra maintenant de voir, dans le reste du chapitre, après avoir défini plus clairement les mandats qui structurent sa ligne éditoriale, comment les bandes dessinées peuvent concrètement répondre aux objectifs fixés par la revue.

---

[33] Andrée Brochu, Marylène Compère-Lepage, Guylaine Desrochers, Lucie Faniel, Judith Gruber-Stitzer, Christine Laniel, Caroline Merola et Diane Obomsawin.

3.2 À travers les mandats de *La Vie en rose* : l'autonomie des femmes

C'est par l'autonomie que seront approchées les prochaines planches retenues pour nos études de cas, car si cette notion est bel et bien une valeur fondamentale des mouvements féministes de ces années, elle est également l'une des valeurs primordiales de *La Vie en Rose* (Bergeron, 2011b, p.107). Dans l'introduction du chapitre réservé aux années 1970 dans leur anthologie de la pensée féministe au Québec, Micheline Dumont et Louise Toupin précisent en effet que l'autonomie deviendra une valeur clé dans l'élaboration initiale des discours des mouvements féministes, un concept qui marque la nécessité de penser et d'observer autrement un ensemble d'enjeux et de problématiques :

> La pensée du nouveau féminisme qui s'exprime à ce moment-là [dans les années 1970] au Québec, comme ailleurs en Occident, est en effet une pensée « autonome », en ce sens qu'elle ne cherche plus son ancrage et son explication dans les grands systèmes de pensée et d'explication du monde qu'on avait connu jusqu'alors. Proclamer que le pouvoir des hommes sur les femmes est un problème central constituait alors une « impossibilité théorique » à proprement parler. [...] Une telle proclamation constitue donc une innovation théorique, mais aussi stratégique. (Dumont et Toupin, 2003, p. 459)

Au coeur des décennies 1970 et 1980, à travers le bouillonnement d'idées qui secouent les pensées féministes au Québec, *La Vie en rose* propose, pour sa part, de nouvelles visions d'un combat à poursuivre. Les profondes croyances revendicatrices qui l'animent, tout comme les méthodes militantes qui sont défendues dans ses pages, permettent de percevoir comment la revue entretient des liens entre les générations de féministes (Bergeron, 2009, p.82 ; 2011b, p. 107, 111). Dans son article « La Vie en Rose : construction rhétorique d'un leadership », Marie-Andrée Bergeron démontre d'abord comment la revue prône une autonomie pour toutes les femmes, comme

personnes, comme membres d'une société (Bergeron, 2011b, p. 107) avant de conclure avec des réflexions qui exposent comment le contenu de la publication invite à l'action et donne une agentivité nouvelle aux femmes :

> [...] les stratégies rhétoriques analysées recèlent un éminent potentiel d'agentivité. Par les textes dont elle a fait la requête, les commentaires qu'elle invite à faire dans ses articles et comme tribune, *La Vie en rose* a certainement amené des femmes à réfléchir à leur condition et, dans une certaine mesure, à agir pour la modifier. Ici encore, la question du *leadership* engendré par les textes se pose, car la prise de parole devient aussi une action. Pour *La Vie en rose*, le « dire » et le « faire » sont en adéquation parfaite, tant et si bien qu'on doit même les considérer d'un seul tenant. (Bergeron, 2011b, p. 120)

C'est ainsi qu'en développant une certaine forme de leadership féminin grâce à leurs revendications d'autonomie, les auteures mettent en place une stratégie discursive qui favorise un ralliement des féministes québécoises. En s'inscrivant de la sorte dans une position dominante, elles rejoignent les entreprises éditoriales féministes radicales et délimitent des espaces de sédition envers les autorités institutionnelles : la parole devient action, une action subversive et renversante, qui confronte les normes politiques et sociales établies (Bergeron, 2011, p. 2-3 ; 2011b, p. 107).

3.2.1 La bande dessinée au service des revendications

Les bandes dessinées qui accompagnent les prises de position des articles de Dumont et de Pednault vus précédemment sont déjà des manifestations qui peuvent correspondre à ces pensées : le médium est utilisé comme support de critiques acerbes sur certains enjeux, qu'il permet d'observer différemment. Toutefois, des planches s'immiscent également dans de nombreux autres contextes, en accompagnant divers

dossiers d'information et d'autres discours critiques. Diane Obomsawin, notamment, investit les marges d'un gros dossier sur la féminisation de la langue et des réflexions féministes sur la linguistique paraîssant dans le numéro de septembre 1986 (voir figure 15). Des pages 22 à 34, sur un rectangle jaune clair inscrit dans les marges des pages, elle illustre un personnage composé de traits noirs simples et larges, avec des yeux globuleux et des antennes. Sa tête rectangulaire, qui ne cesse de s'allonger, épouse la forme de la marge et du rectangle, duquel elle se détache par le blanc de son corps. De case en case, d'autres éléments visuels qui forment le personnage se transforment : ses yeux sortent tranquillement de leurs orbites, ses antennes se courbent, son sourire devient de plus en plus grand. Cette transformation physique est accompagnée de changements dans le langage qu'elle emploie ; ce sont d'abord les accords de genre qui ne sont pas respectés, puis des mots anglais s'immiscent dans son discours : « J'ai parlé la langue des winners... Like any successful self-made man!». Par ces procédés, la bédéiste accompagne les articles et met en images les nombreuses questions qu'ils soulèvent : comment une femme francophone québécoise peut-elle, doit-elle, utiliser le langage pour se définir si ce langage lui-même n'est pas en adéquation avec toutes les possibilités qui devraient s'offrir à elle? C'est un peu cette impression que nous laisse le personnage dans la dernière vignette, alors qu'il se demande dans un anglais approximatif : « But... finalement... Who I am, really? » Le jeu visuel du rapetissement de la figure, le motif spiralé de son incompréhension dans la dernière vignette qui se superpose au motif spiralé de ses antennes dans la case précédente, qui signifiait davantage son exaltation, laissent percevoir visuellement comment ces enjeux peuvent enfermer les femmes dans un cycle de questionnements : dans sa chute de la dernière case, sans trop savoir comment réagir, la protagoniste est redevenue de la même taille qu'au début.

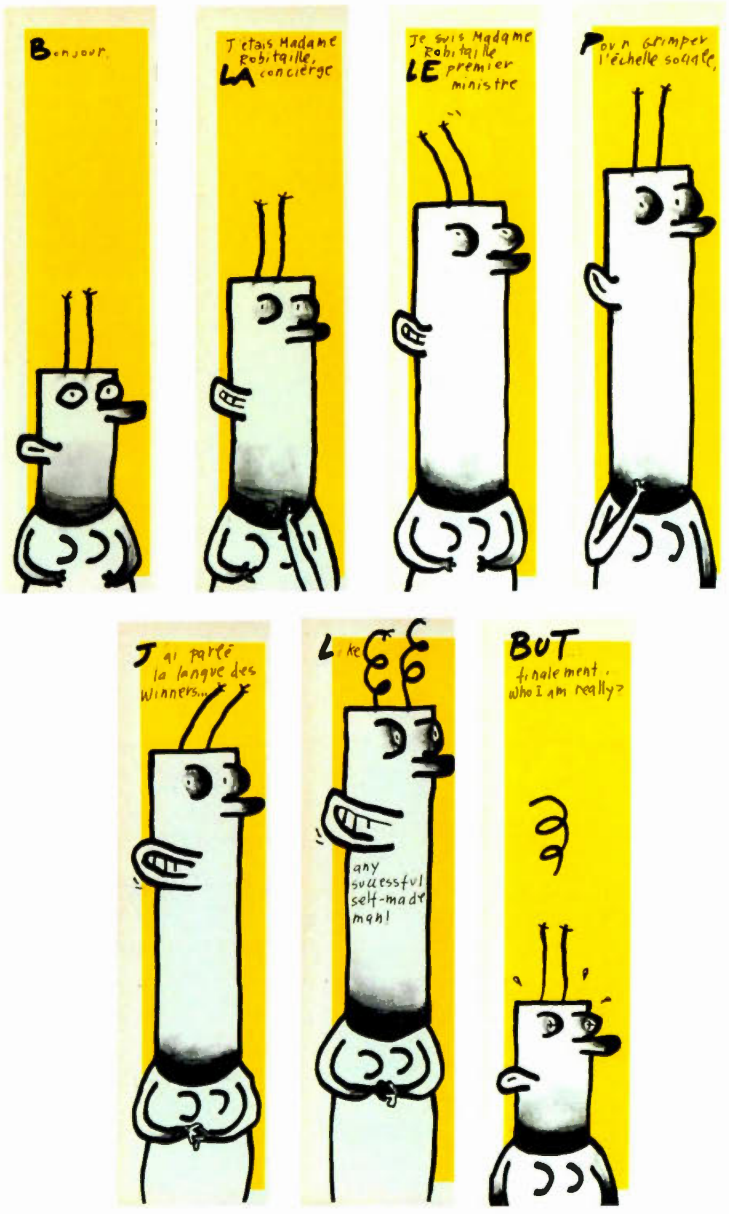


Fig. 15 - Obomsawin, D. (1986). Sans titre. *La Vie en rose*, 38, 22-34.

Une bande muette en noir et blanc de Marie Cinq-Mars illustre, quant à elle, un questionnaire sur le harcèlement sexuel des femmes au travail (voir figure 16). Le style qu'elle emploie repose sur des lignes plutôt simples et en rondeurs, supportées par des ombres faites de traits sombres qui font ressortir les volumes. Alors que les questions défilent, la bande de Cinq-Mars montre un homme petit et plutôt corpulent ayant son pénis hors de son pantalon et qui ne cesse de l'exhiber à une femme plus grande que lui. Cette dernière reste d'abord indifférente à la drague, jusqu'à ce que l'homme commence à pleurer. En essayant de le consoler, elle est finalement sauvagement étranglée. L'homme quitte alors la page, avec un air satisfait et comblé. Visuellement, il y a d'abord ce contraste de grandeur entre les personnages qui semble infantiliser la figure masculine, infantilisation qui passe également par son attitude bornée et sa crise de larmes. Toutefois, ce qu'il peut être surtout pertinent de remarquer est l'emplacement ironique de cette bande, qui se déploie dans un espace occupé par un élément - le sondage, le questionnaire - qui se doit d'être, normalement, plutôt objectif. La structure visuelle du questionnaire, les lignes qui séparent les questions se superposent au découpage des vignettes de la bande dessinée: alors que le texte et les images se lisent du même regard, l'objectivité de l'un est confrontée à la subjectivité des autres.

Les bandes dessinées présentées jusqu'ici peuvent donc être reliées aux revendications concernant une autonomie des femmes en général : elles demandent certains changements, elles questionnent certains enjeux et en ridiculisent d'autres, elles font office d'échappatoire à la colère, bref, elles s'imposent comme vecteurs d'avenues de revendications féministes et mettent en images des subversions qui favorisent l'indépendance des femmes. Toutefois, l'autonomie se déploie selon d'autres avenues dans *La Vie en rose*. En effet, elle est d'abord visible dans le fait que la revue, comme entreprise médiatique, s'élève contre les médias traditionnels et leurs fonctionnements.

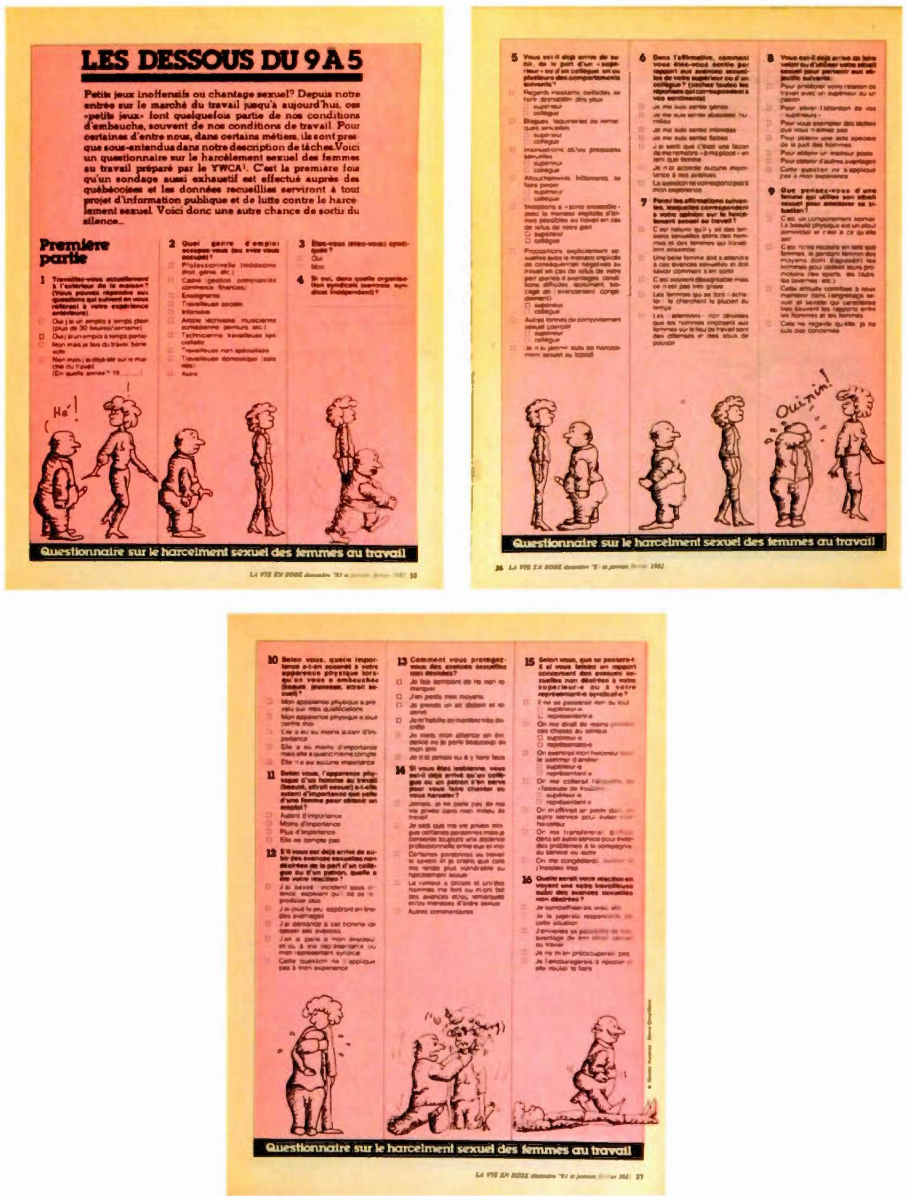


Fig. 16 - Cinq-Mars, M. (1981-1982). Les dessous du 9 à 5. *La Vie en rose*, décembre-janvier-février, 33-35.

De plus, elle se manifeste dans les volontés de percevoir la publication comme un espace de débats et de discussions, qui révèle son indépendance vis-à-vis des mouvements féministes eux-mêmes. Il est de notre avis que certaines planches diffusées dans le magazine peuvent participer à ces dynamiques.

3.3 Structure et visions idéologiques : l'autonomie des médias de masse

3.3.1 La presse et les médias au Québec dans les années 1970 et 1980

La presse dominante et la presse féminine, au Québec comme ailleurs, présentent avec force – au moyen de textes, d'images, de publicités, etc. – des idéologies dans leurs pages. Ces manifestations médiatiques, à cette époque, pouvaient enfermer les femmes dans un carcan de devoirs et de rôles préétablis qui visaient à renforcer leur soumission passive (Dumont, 2013, p. 111). Les mythes de la mère de famille, de la reine du foyer ou de l'épouse parfaite sont véhiculés des textes qui abordent les femmes selon une morale paternaliste, voire religieuse (Dumont, 2013, p. 111). Micheline Dumont, dans *Pas d'histoire, les femmes! Réflexions d'une historienne indignée*, se questionnera sur les perceptions des mouvements féministes dans les médias de masse en proposant une analyse détaillée des éditoriaux et des articles du magazine *L'Actualité* entre 1960 et 1996. En conclusion de son étude, elle énoncera plusieurs constats : les femmes sont non seulement les objets de discours naturalisants qui les définissent selon leur sexe, mais les stéréotypes qui les accablent et qui conditionnent ces discours ne se renouvellent que très peu (Dumont, 2013, p.113). De plus, l'auteure remarque que dans la psyché de ces milieux, étant donné que les femmes ne sont pas considérées comme des sujets de l'histoire immédiate, elles ne seraient pas aptes à transformer l'ordre social et que, de ce fait, les mouvements

féministes n'auraient pas de réelles influences : leurs présences, leurs manifestations, leurs revendications sont réduites, éclipsées, effacées. Au sein des études de cas menées par l'historienne, les femmes restent ainsi, ultimement, des objets des discours traditionnels (Dumont, 2013, p. 128).

La presse féminine, quant à elle, présente une conception idéalisée et artificielle de ce que doit être « la » femme : comment elle peut s'améliorer, s'adapter, apprendre à être, apprendre à être d'une certaine manière (Bettinotti, 1983, p. 13). Les rubriques de mode, de cuisine et de soins du corps entretiennent les préjugés et les stéréotypes, nourrissent les idéologies patriarcales et sexistes, puis renforcent la stricte délimitation de ce qu'est l'univers féminin. La presse féminine donne à lire des textes de formation plutôt que d'information et, comme l'affirme Julia Bettinotti dans *Que c'est bête ma belle! : études sur la presse féminine au Québec* « [elle] ne produit rien: elle (se) reproduit avec une force (un mécanisme) qu'on pourrait croire biologique. Chez elle, aucune pétition non plus : que de la répétition. Toute sa présence n'est que représentation » (Bettinotti, 1983, p. 29). C'est que, dans son lot de constats sur la réalité, elle réaffirme éternellement l'ordre des choses sans jamais le questionner, sans jamais montrer les contradictions possibles, sources de changements créateurs (Dardigna, 1978, p. 10-11). Ce qui est insatisfaisant ou frustrant est présenté comme une norme immobile, éternelle (Dardigna, 1978, p. 15). En citant la une du numéro 109 du magazine pour adolescentes *20 ans*, dans son ouvrage *La presse « féminine ». Fonction idéologique*, Anne-Marie Dardigna dresse un éloquent portrait de ces publications et démontre comment ce qu'elles présentent se fonde sur l'inaccessible et le stéréotype, effaçant ainsi tout esprit critique, contradictoire ou raisonné :

> « La femme sera toujours la femme. » C'est à la fois le point de départ et l'aboutissement final des centaines de milliers de mots imprimés chaque semaine et chaque mois et consommés avidement par des millions de lectrices. C'est aussi le résumé d'un discours fondé uniquement sur le

> stéréotype et la tautologie. Car le magazine féminin, pour attirer les lectrices, obéit à un impératif catégorique : l'euphorie ; son devoir, au fil des semaines, est de faire croire, par les vertus d'un optimisme sans cesse renouvelé, que tout va s'arranger grâce à quelques recettes, qu'un rien d'imagination et de volonté suffit pour être heureux. Cette sécurité fonde sa permanence sur la pratique des valeurs reconnues, des traits sociaux déjà acquis, éprouvés, dont elle se fait un rempart et un ordre intérieur. Elle les mobilise contre tout danger, en particulier celui de l'intelligence qui, par le mouvement dialectique de ses recherches et de ses raisonnements, menace d'introduire le désordre et le déséquilibre. Le stéréotype intervient donc comme une défense et un refus.
> (Dardigna, 1978, p. 9)

3.3.2 L'humour visuel comme vecteur de subversion des images médiatiques sexistes

La Vie en rose, par son mode de fonctionnement et les valeurs qui transparaissent dans les textes et les illustrations qui y sont diffusés, tend à se différencier de la grande presse officielle et de la presse féminine (Des Rivières, 1995, p. 127-128). La revue adoptera en effet un ton critique envers les médias de masse et les inégalités, les comportements sexistes qui s'y déploient. L'éditorial collectif du numéro de septembre 1981, cité dans un article de Marie-Andrée Bergeron, « De *Québécoises deboutte!* à *jesuisféministe.com* : croisements politiques et éditoriaux dans la presse des féministes radicales au Québec », présente ces différentes volontés de dissociation des fonctionnements et des méthodes de la presse à grand tirage :

> Parti pris de déroger à la norme journalistique, au bon ton neutre et distancié des diseurs de nouvelles. Nous voulons plutôt décoder l'information officielle - qu'il s'agisse de décisions politiques, économiques ou autres, bref de ce que le pouvoir veut bien nous dire, ou encore du spectacle décousu et lointain qui tient lieu d'actualité internationale - nous voulons la restituer sous notre angle de vision, en

fonction de *nos* intérêts, de *notre* réalité.[34] (Bergeron, 2011, p. 13)

Si elles proposent également un autre « angle de vision, en fonction [des intérêts des femmes], de [la réalité des femmes] » et parce qu'elles travaillent avec les images, les bédéistes et illustratrices de *La Vie en Rose* se concentrent davantage sur la création de représentations alternatives du féminin dans les contextes médiatiques. Ces représentations, au contraire de ce qui est publié dans la presse féminine et dans la presse à grand tirage, sont sous leurs plumes bien loin d'être immuables.

Monique Dumont (scénariste) et Andrée Brochu (dessinatrice), avec leur planche « Elle lui plut à plat » (voir figure 17), abordent les enjeux de ces corps féminins parfaits et idéalisés des revues en se référant à l'imaginaire romantique et chevaleresque. Un prince, qui aspire à rencontrer sa douce moitié, n'arrive pas à la trouver, car « [...] la guerre des sexes eut lieu... Et lors d'un bicentenaire mémorable, les princesses au petit pois, les dormantes et les autres fêtèrent leur libération!!! Depuis ce temps, il y a pénurie de princesses ». Le dénouement heureux survient alors qu'au dépanneur, entre les pages d'un magazine porno, le prince rencontre sa dulcinée « qu'il amena dans son bachelor chauffé / meublé où il vécut heureux et n'eut pas d'enfants » (Dumont et Brochu, 1980-1981, p. 35). Dans ses illustrations, formées par des traits clairs, mais révélant tout de même de nombreux détails, Brochu joue sur les représentations qui forment les fantasmes masculins. Ce conte romantique, inspiré du numéro de *Playboy* 1980 - tel que spécifié dans une note de bas de page qui reprend le titre de cette parution, « What sort of man reads *Playboy*? A man who is prepared to share his wildest dreams knowing they can only be enriched » - est d'abord visuellement débuté et terminé par l'acte de masturbation,

[34] L'équipe de rédaction (1981). « Les mots de désordre ». *La Vie en rose*, 3, p. 5.

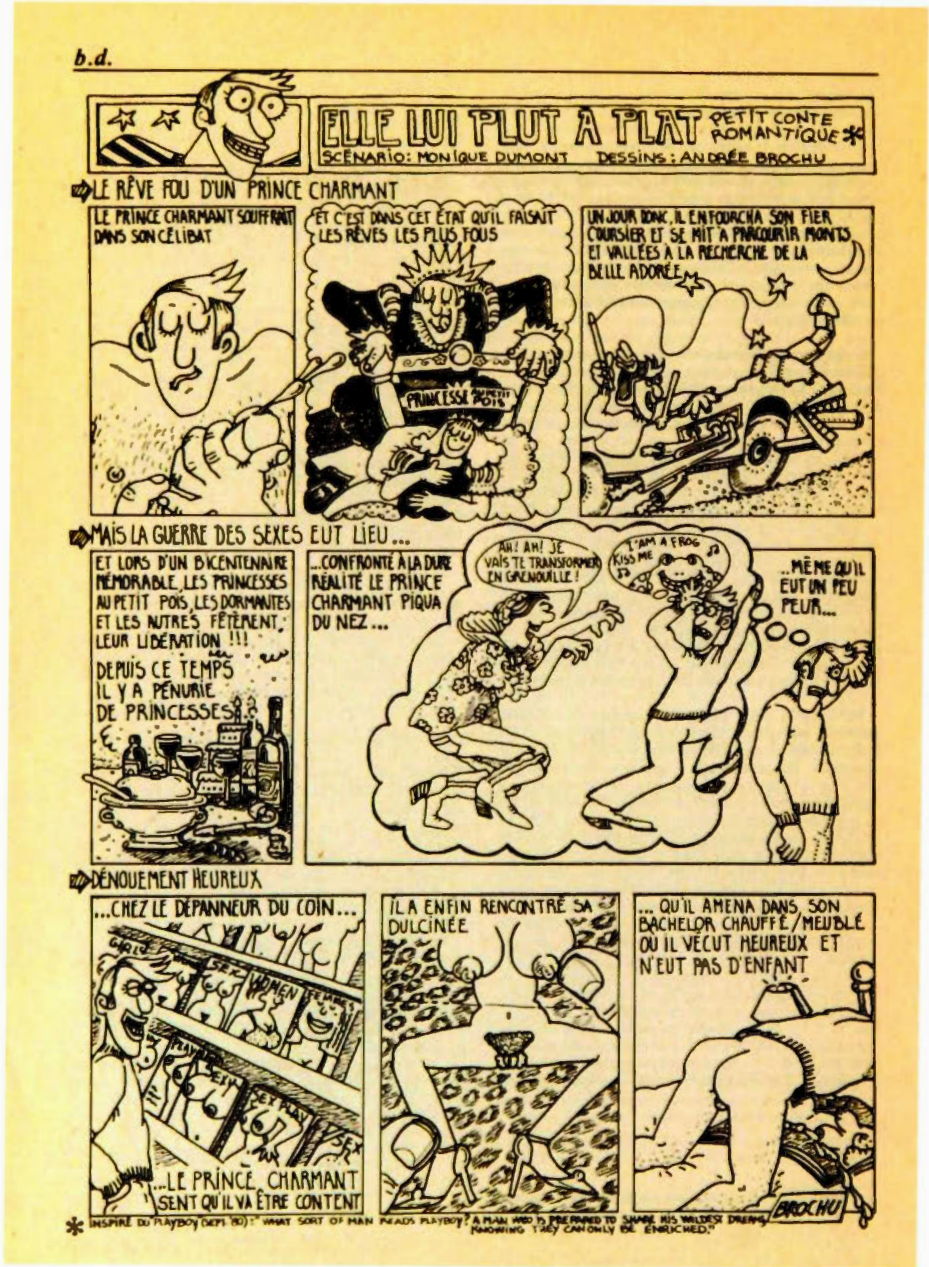


Fig. 17 - Brochu, A. et Dumont, M. (1980-1981). Elle lui plut à plat. *La Vie en rose*, décembre-janvier-février, p.35.

vecteur de fantasmes, du prince charmant. Dans la première case, ce sont les gouttes de son sperme qui, projetées de son membre bien mis en évidence, font le lien avec la vignette en forme de nuage illustrant son rêve, élément déclencheur de l'intrigue. À la fin de la planche, ces mêmes fantasmes, sous la forme du magazine pornographique, sont également éclaboussés de sperme dans un contexte encore moins glorieux : sur un lit simple, dans une posture qui met bien en évidence le postérieur du prince, le sperme de ce dernier dégouline du corps médiatisé de la femme du magazine pour être expulsé hors de la case en grosses gouttes. Il n'y a donc pas de *femmes* dans la planche, seulement des *représentations* de femmes : le fantasme de la princesse, la crainte de la féministe haineuse, les corps qui pullulent sur les couvertures des magazines des rayons – « Sex. Women. Femmes. Sexy. Sex Play. Sex. » - et la femme photographiée qui, sans visage, sans individualité, exhibe son sexe et ses seins dans la case centrale de la bande du bas. Tout cela, conjointement à l'imagerie phallique et sexuelle (illustrée notamment par la carrosserie du véhicule du prince), est ridiculisé par le pathétisme qui se dégage de la mise en commun de cet univers pornographique à celui du conte de fées. En somme, par le scénario de Dumont qui reprend des termes clés du déroulement d'un conte, en favorisant une narration omnisciente et en utilisant des expressions typées comme « dénouement heureux » ou « prince charmant », puis avec les illustrations de Brochu qui confrontent les représentations féminines des magazines largement diffusés en détournant leur sens, les auteures parodient et ridiculisent à la fois le conte de fées traditionnel et les revues pornographiques contemporaines, mais surtout les modèles de femmes-objets qu'ils véhiculent (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 97).

Marie Cinq-Mars confronte plutôt les thèmes des rubriques féminines. Avec « Recette » (voir figure 18), elle parodie la chronique cuisine traditionnelle dans une planche de six cases de même format, en noir et blanc. La bédéiste, selon l'esthétique simple qu'elle privilégie, avec des traits noirs clairs et en rondeurs, dans un

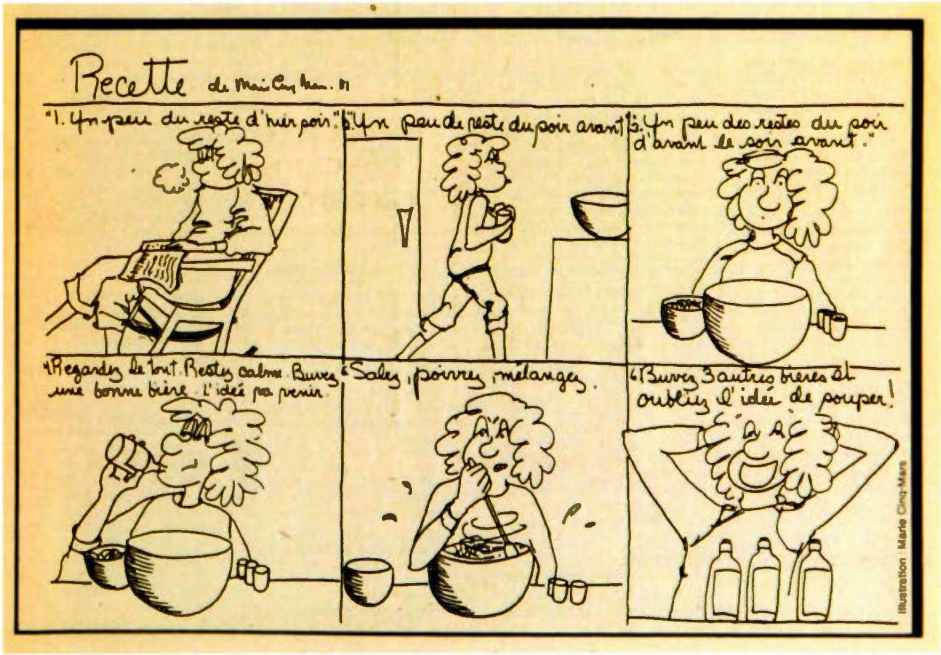


Fig. 18 - Cinq-Mars, M. (1981). Recette. La Vie en rose, septembre-octobre-novembre, p. 71.

environnement vide et presque sans éléments de décor, illustre une femme qui cuisine. Les cases sont chacune chapeautées par une instruction de la recette, numérotée et encadrée de guillemets, comme si elle sortait de la revue que lit le personnage dans la première case (ou de tout autre livre de cuisine). Les trois premières vignettes illustrent donc comment, dans un gros bol, il faut mélanger les restes des trois derniers repas. La quatrième case rend le tout encore plus ridicule : « Regardez le tout. Restez calme. Buvez une bonne bière. L'idée va venir. » Après avoir salé, poivré et mélangé les restes, le personnage impose à son public une dernière directive, qui confirme définitivement, par son absurdité, l'absence d'autorité de cette chronique : « Buvez trois autres bières et oubliez l'idée de souper!» La bédéiste, plutôt que de présenter une rubrique gastronomique qui suggère aux femmes de préparer de bons petits plats pour leur famille, propose plutôt à celles-ci une parodie libératrice, qui reprend les codes des rubriques de cuisine. Par l'acte parodique émancipateur et exorcisant s'appropriant et subvertissant un objet initial (Hutcheon, 1978, p. 471) - ici les rubriques cuisines traditionnelles, avec leurs étapes, leurs conseils, etc. - elle renverse ironiquement l'objectif de ce genre de chroniques et promeut davantage un laisser-aller salvateur.

« Anaïs banlieusarde » (voir figure 19), de Nicolette, exprime également des critiques face à cette mythique image de la femme. Une mère de famille prépare à manger, tente tant bien que mal de pousser son jeune garçon à faire ses devoirs et relate ses inquiétudes vis-à-vis différents problèmes dans sa vie. La bédéiste la met en scène dans la cuisine de son habitation, illustrée par des traits simples et clairs, en noir et blanc et avec des tons de gris et des textures lignées. L'auteure utilise des formes graphiques comme des lignes illustrant le mouvement ou des onomatopées, puis le grossissement de certaines parties du corps pour véhiculer un sentiment ou une atmosphère, comme l'élargissement de la tête et des yeux quand Anaïs crie : « Alain! Tes devoirs! » Alors que son enfant revient du terrain de jeu avec ses amis,

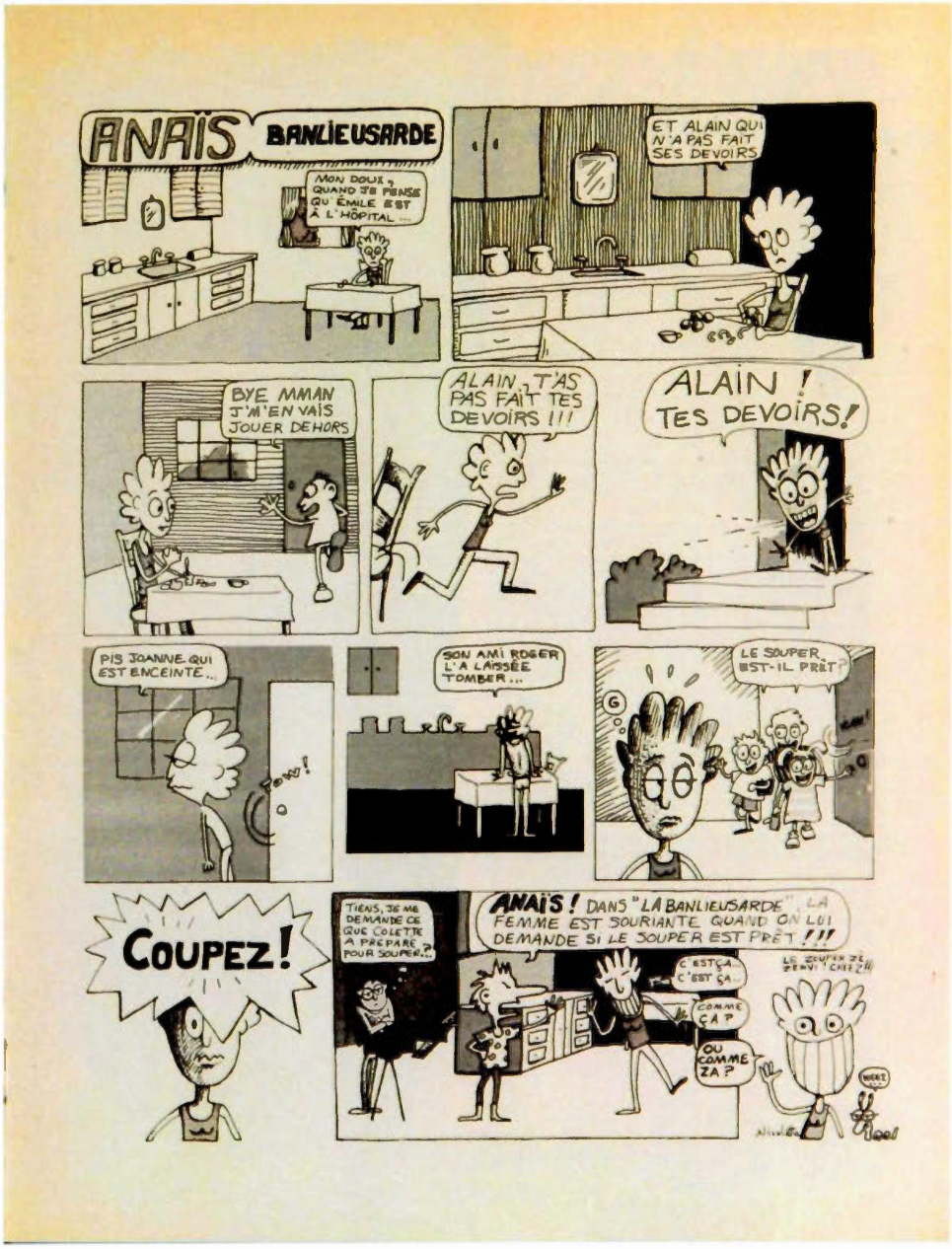


Fig. 19 - Nicolette. (1984). Anaïs banlieusarde. *La Vie en rose*, 17, p. 24.

qu'il demande si le souper est prêt et qu'Anaïs affiche une moue fatiguée et désintéressée, marquée visuellement par un assombrissement de son visage, le voile est levé sur la vraie nature de l'environnement : « COUPEZ! » Il s'agit en fait d'un studio de télévision, dans lequel le réalisateur s'exclame : « Anaïs! Dans " La banlieusarde ", la femme est souriante quand on lui demande si le souper est prêt! » Par le dévoilement de la superficialité de la cuisine et de la maison, qui passe notamment par la révélation de coulisses sombres dans la perspective de la case, le nouveau rendu en deux dimensions des décors, puis par la mise à jour de l'attribution des dialogues des personnages, l'auteure révèle du même coup l'artificialité des rôles et des attitudes attribués aux femmes dans les médias et met à mal les mythes de la mère de famille. Grâce à la séquentialité du médium, elle change notre perception de l'environnement dans lequel se situe l'action et transforme, par le fait même, notre perception d'Anaïs et de son milieu. Au terme de la planche, Anaïs se plie ironiquement à l'exercice imposé en arborant un énorme sourire, qui ne cesse de grossir et qui s'impose dans la toute dernière case, en cachant une colère envers les normes et les regards qui les imposent: « C'est ça... C'est ça... Comme ça? Ou comme za? Le zouper zé zervi! Cheez!!! »

3.4 Une pluralité de points de vue : l'autonomie politique par l'humour

3.4.1 Multiplicité des perspectives et positions autocritiques

En encourageant une diversité de points de vue et en valorisant une multiplicité de perspectives critiques, *La Vie en Rose* revendique également une autonomie vis-à-vis des mouvements féministes eux-mêmes. En d'autres termes, les rédactrices considèrent la revue comme un outil souple qui, tout en se dégageant des contraintes

journalistiques en restant professionnel, crédible et documenté, devient également un porte-voix qui respecte la pluralité des pensées féministes (Bergeron, 2011b, p. 107 ; Boudreau-Vaillant, 2015, p. 20). Les différences de visions peuvent ainsi être débattues au sein même du comité de rédaction, par les auteur.e.s invité.e.s ou au sein du courrier des lectrices : *La Vie en rose* n'a pas peur de la controverse, de considérer des positions qui ne sont pas populaires ou qui ne sont pas largement partagées (Des Rivières, 1995, p. 131). L'équipe de rédaction admet que les divergences d'opinions peuvent participer au développement d'une certaine solidarité féministe en se déployant aux frontières de l'individuel et du collectif, liés par ces idéaux, puis en se nourrissant de la pluralité des paroles exprimées (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 26). L'humour, parce qu'il entretient un certain esprit de solidarité, peut devenir un élément central dans ces relations (Fine et De Soucey, 2005, p. 1). Les blagues, par leurs dynamiques référentielles, entraînent notamment une interactivité entre les membres d'un groupe ou d'une communauté (Fine et De Soucey, 2005, p. 3-4), ici le lectorat féministe de *La Vie en rose*. Toutefois, il peut également servir des buts de régulations des rapports et des liens entre les individus, par lesquels s'adoucissent les expressions de divergences d'opinions et les débats (Fine et De Soucey, 2005, p. 7). Les bandes dessinées qui seront maintenant présentées répondent à ces logiques en illustrant la multiplicité des subjectivités possibles au sein de cette communauté politique : par le rire, il peut y avoir critique sans conflits violents (Cotte, 2012, p.76).

3.4.2 La bande dessinée autoréflexive : les cas de Mira Falardeau et de Christine Roche

Deux *strips* de Mira Falardeau peuvent évoquer ces positions autoréflexives. Dans le premier (voir figure 20), l'auteure illustre une femme, sur une scène, qui se

déshabille. En faisant écho aux nouvelles tendances féministes des années 1980, un ensemble de jeux de mots et de jeux visuels incarnent les transformations que subissent ces pensées. Alors que la femme annonce qu'il faut retrouver son authenticité, elle se met à nu. Alors qu'elle mentionne qu'il faut parler au nom des individus, elle exhibe la matérialité de son propre corps. Alors qu'il faut sortir des clichés, elle sort de ses vêtements et de la case. La figure féminine, en noir et blanc, élaborée avec des traits et des formes simples, fidèle au style privilégié par Falardeau, est ainsi insérée dans un jeu de vides et de pleins. La dimension symbolique se retrouve dans l'interrelation entre la révélation des formes de la femme et le mouvement qui fait disparaître des cases ces masses blanches et noires qui la composent. Le titre - simplement « *Strip* féministe » - énonce donc à la fois ce qu'est cette suite d'images tout en annonçant ces intentions de dépouillement, de mise à nu. Selon notre interprétation, Falardeau traite par l'absurde des pensées féministes en montrant, en illustrant littéralement ce qui est dans l'air du temps : un changement de peau, une nouvelle jeunesse qui vient bousculer les principes des vétérantes.

Dans une autre bande (voir figure 21), deux amies font du jogging. L'une d'entre elles annonce qu'elle écoutait un reportage sur une « super-femme » à la télévision. L'autre s'emporte rapidement dans une tirade sur la difficulté d'être femme et d'être mère de famille. La première, surprise, ne fait que remarquer qu'il serait temps qu'elle s'achète une « télé couleurs ». Consciente du contexte dans lequel elle publie, Falardeau joue ici sur le monopole du politique dans l'humour féministe : si le lectorat engagé de la revue pouvait s'attendre, tout comme l'autre personnage, à un discours sur le choix d'avoir des enfants et la gestion des ressources que ce choix implique, il n'en est rien. Ici, par ce renversement, la dimension politique devient absurde par son inadéquation avec cette situation : la vie privée n'est pas *nécéssairement* et *absolument* politique, comme semble le signaler la femme blonde dans la dernière case : « Qu'est-ce qui te prend? »

Fig. 20 - Falardeau, M. (1987). Strip féministe. *La Vie en rose*, 42, p. 57.

Fig. 21 - Falardeau, M. (1987). Strip féministe. *La Vie en rose*, 44, p. 65.

Finalement, il serait pertinent de s'attarder sur une planche de Christine Roche, bédéiste britannique, qui est utilisée par l'équipe de rédaction dans son éditorial du n°34, en mars 1986 (voir figure 22). Dans cette planche, Roche met en images les tensions intergénérationnelles entre les mouvements féministes en illustrant une jeune fille qui explique à se mère le post-féminisme, un courant de pensée des années 1980 qui annonce, en quelque sorte, que les féminismes militants ne sont plus réellement nécessaire, que les luttes ont été remportées et que l'égalité des sexes est maintenant réalité (Dumont, 2013, p. 104 ; Saint-Martin, 1992, p. 80-81). Elle utilise une planche en gaufrier, composée de six cases de même format, et illustre ses personnages avec des traits noirs anguleux et nerveux. Certaines formes, comme les seins de la mère ou les mains des protagonistes, sont composées de lignes qui se répètent et se superposent de manière esquissée. Les femmes sont assises sur un divan quadrillé dont les plis, tout comme les ombres des personnages qui s'y projettent, sont rendus par des traits hachurés, qui renforcent cette impression d'esquisse. Les dialogues, écrits à la main et dont certains termes sont rehaussés par des traits plus larges et plus foncés, pour mimer l'énonciation de la jeune fille, ne sont pas cernés par des bulles, mais seulement posés entre les deux figures : ce qui est central au déroulement et à la compréhension du récit est la relation entre ces personnages de différentes générations. Ainsi, suivant ses valeurs post-féministes, la jeune femme explique à sa mère qu'il faut notamment se résoudre à accepter certaines situations et que les hommes sont tout aussi conditionnés que les femmes. Alors qu'elle se tourne face au regard du lecteur, exaspérée devant le mutisme de son interlocutrice, il est possible de constater qu'elle a un oeil au beurre noir. Roche utilise ici la séquentialité du médium pour révéler, dans la dernière case, un élément qui était caché aux regards dans le précédent déroulement de l'action. La chute du gag provient de la réaction de la mère à la dernière intervention de sa fille : « Well say something, mum ». La vétérante expulse un éclat de rire ironique devant l'inadéquation entre la situation de femme battue de son enfant et le discours qu'elle défend.

Fig. 22 - Roche, C. (1986). Post-féminisme. *La Vie en rose*, 34, p. 5.

Cette planche introduit donc parfaitement le dossier majeur que renferme ce numéro, qui questionne et qui critique les pensées post-féministes : « Enfin libérées! ... Spécial rire jaune ».

La Vie en Rose promet donc l'ouverture par la discordance, elle propose un contenu haut en couleur en favorisant le débat et la controverse au sein de ses articles et de ses chroniques, mais aussi dans les bandes dessinées qu'elle publie (Bergeron, 2011b, p. 114-117 ; Des Rivières, 1995, p. 131).

3.5 Les héritages de *La Vie en rose*

Les causes de la fin de *La Vie en rose* sont multiples et rassemblent un manque de financement, un manque de relève et un essoufflement des fondatrices dans un paysage sociopolitique qui se transforme. Avec le temps, les volontés de rapprochement entre les féministes de différentes générations sont plus difficiles à gérer, ces deux publics pouvant avoir des opinions et des perspectives très différentes sur les enjeux (Bergeron, 2009, p. 83 ; Des Rivières, 1995, p. 133-134). Tout de même, *La Vie en rose* laissera un large héritage : son ton humoristique, son impertinence délibérée, son esprit frondeur, sa vulgarisation et sa médiatisation des revendications féministes la posent comme une entreprise féministe québécoise importante et pertinente, qui aura marqué les mouvements et les générations (Bergeron, 2012, p. 16; Des Rivières, 1995, p. 133-134). La revue aura permis de développer et de diffuser des perspectives critiques sur nombre d'enjeux par le biais de ces chroniques, de ces éditoriaux et de ces articles. Ce riche contenu tend à promouvoir une solidarité et une autonomie des femmes à travers lesquelles celles-ci assument leur réalité, par lesquelles il y a renversement des rôles traditionnels et une

régulation des rapports de force (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 48). Dans son mémoire de maîtrise, « *La Vie en rose* (1980-1987) : l'ironie et l'humour pour une dynamique de solidarité au féminin », Nathalie Boudreau-Vaillant cite un éditorial de Sylvie Dupont qui annonce, au nom de toute l'équipe de rédaction et au commencement de la publication de la revue dans le numéro de mars-avril-mai 1980, les dynamiques et les fonctionnements de *La Vie en rose* :

> Pas de local, pas de permanence, pas de salaires. À *La Vie en rose*, il n'y aura pas de patrons, pas d'employés. Pas de grand mandat politique. Pas d'autres hiérarchies que celle de l'énergie investie. Pas d'autres raisons d'y travailler que le plaisir de dire personnellement et collectivement notre façon de voir la vie.[35] (Boudreau-Vaillant, 2015, p. 25)

Ce passage confirme l'importance de cette autonomie multiple observée tout au long du chapitre : celle qui rejoint toutes les femmes, celle qui s'élève contre les médias de masse, leurs méthodes et leurs visées idéologiques, puis celle qui, en valorisant l'importance de ne pas se lier à une pensée féministe fixe et immuable, encourage la diversité des points de vue et affirme que cette diversité est une force. Nous avons tenté de montrer comment ces mêmes intentions et volontés se retrouvaient également dans les nombreuses bandes dessinées qui animaient les pages de *La Vie en rose*. En s'immisçant au détour des chroniques, entre les articles et dans les dossiers, la bande dessinée peut servir à émettre une autre perspective sur une problématique dans le but de rejoindre autrement les lectrices. Ce sont selon ces prémices que Monique Dumont ou Hélène Pednault feront appel au médium au sein de leurs chroniques, que Obom mettra en images les malaises des femmes vis-à-vis du langage, que Marie Cinq-Mars parodiera les rubriques féminines ou encore que Christine Roche ridiculisera le post-féminisme. En se voulant être un organe de sociabilité rassembleur, *La Vie en rose* fonde son fonctionnement sur un mode d'action s'incarnant dans les efforts sur les

---

[35] Dupont, S. (1980). « Éditorial ». *La Vie en rose*, mars-avril-mai, p.4.

plans discursifs et rhétoriques, qui visent à rejoindre et convaincre le plus large lectorat possible (Bergeron, 2011b, p. 119). Les bandes dessinées humoristiques participent fortement à cette démarche, à ce projet éditorial, par les nouvelles représentations des femmes qu'elles édifient, qu'elles structurent et qu'elles partagent.

CONCLUSION

Montréal, mars 1976. Une femme appuie savamment sur son crayon.
Mais elle n'écrit pas de poème d'amour.
Elle dessine des ventres plats. Des vulves totales. Elle change l'ordre des mots.
[...] Cette nuit, je me rencontre. Je fais les comptes.
Je veux faire fondre tous les fonds de teint.
Où et comment suis-je en train de me déplacer?
Par rapport à moi. Par rapport aux autres.[36]

Dans le texte « L'Écrivain » de la pièce collective *La Nef des sorcières* (1976), Nicole Brossard décrit en ouverture un certain processus d'écriture émancipatrice qu'elle mettra en œuvre tout au long de ce monologue dans la réinvention de soi-même que fait le personnage qui l'énonce. On peut en effet y sentir une énergie, une certaine rage qui se déploie contre une perception contraignante de son être : « J'ai grandi en adjectif. Belle, grosse, féminine, effrontée, charmante, maigrichonne. Pas pire, brillante la petite. » Ces contraintes et ces limites sont appelées à se faire détruire par l'écriture et la parole : « Cette nuit, je décolle mes pages blanches, mes vieux morceaux choisis. Je décolle. Je parle pour me donner une voix d'accès » (Brossard, 1976, p.74). Si Brossard décrit une écrivaine, nous nous imaginons qu'il s'agit d'une bédéiste. Celles qui ont été présentées dans les derniers chapitres énoncent, construisent et expriment d'autres corps, d'autres paroles : les leurs.

Nos premières analyses, qui rassemblent des planches de Catherine Thabourin et Christiane Bissonnette publiées dans *Baloune* (1977-1978), des *strips* de Mira Falardeau diffusés dans *Châtelaine* (1960-) et des pages des zines *Dirty Plotte* (1988-1990) de Julie Doucet, nous ont respectivement permis de réfléchir à la bande

[36] Brossard, N. (1976). « L'Écrivain » [Chapitre de livre]. Dans *La nef des sorcières*. Montréal : Éditions Quinze, p. 73.

dessinée féministe dans les revues amateures dédiées à ce médium, les magazines à grand tirage et les zines en considérant comment ces contextes de diffusion pouvaient influer sur la création des planches. En effet, la revue *Baloune*, tirée à très peu d'exemplaires, se développait selon une posture plus marginale privilégiant des approches expérimentales du médium dans les soubresauts du « printemps de la bande dessinée québécoise », influencée par les mouvements contre-culturels américains. Les strips de Mira Falardeau, diffusés dans *Châtelaine*, rejoignent quant à eux un public beaucoup plus large et mettent en images des environnements et des personnages génériques communs issus du quotidien : un quotidien traité bien différemment par Julie Doucet dans ses zines produits artisanalement, relevant davantage d'une perspective personnelle et intime sur les enjeux de la perception des corps féminins et des contraintes qui leur sont associées.

Catherine Thabourin, l'une des scénaristes de la série *Atopia*, en se superposant au personnage de Katia par l'utilisation de procédés d'inversion ironique et de parodie critique, s'approprie la forme de cette protagoniste en développant une agentivité nouvelle lui permettant de l'illustrer autrement, selon ses propres volontés. En sollicitant les réflexions sur le grotesque de Mikhaïl Bakthine, nous avons montré comment Christiane Bissonnette, par la monstration crue des organes génitaux, met en images des représentations grotesques des relations entre les sexes et des relations sexuelles en sollicitant des rhétoriques abusives et excessives, lui permettant d'exposer et de renverser (en les célébrant) les tabous reliés à ces domaines matériels et corporels. Mira Falardeau produit quant à elle, en mêlant satire et ironie, des *strips* qui ridiculisent des attitudes et des comportements sexistes dans la vie de tous les jours dans le but de proposer à son large lectorat une perspective critique du quotidien oppressant des femmes, renversé et subverti par son humour. Julie Doucet, finalement, sollicite les dynamiques de l'autofiction pour mettre en images son intimité et son quotidien par l'entremise du personnage de « Julie ». Mise en scène

dans sa chambre, sa salle de bain ou les appartements de ses ami.e.s et amant.e.s, dans un univers étrange et absurde, cette protagoniste doit faire face à ses angoisses vis-à-vis des contraintes oppressantes reliées à la féminité : des limites et des interdits que Doucet ne cessera de traverser et de subvertir en utilisant le corps de Julie comme un espace critique d'exposition de ces tabous.

Par la suite, en présentant certaines planches diffusées au sein de la revue québécoise *La Vie en rose* (1980-1987), il nous a été possible d'observer comment le médium pouvait être complémentaire à une ligne éditoriale d'une revue résolument féministe. En donnant une place importante à l'humour dans ses éditoriaux, ses articles et ses chroniques, tout en publiant de nombreuses illustrations, caricatures et bandes dessinées, cette publication engagée et revendicatrice avait comme objectif d'exprimer et d'illustrer autrement son activisme dans le but de diffuser ses idéaux à un public plus diversifié, en prenant conscience des enjeux de diffusion et de réception propres à un instrument médiatique de masse. Par son contenu développant un leadership militant et un esprit de solidarité féministe, *La Vie en rose* revendiquait une triple autonomie, en adéquation avec les luttes féministes des années 1970 et selon des volontés de rapprocher les générations de militantes : une autonomie pour toutes les femmes, une autonomie vis-à-vis des médias de masse et une autonomie vis-à-vis des mouvements féministes eux-mêmes. La bande dessinée participe à ce projet. Les planches offrent d'autres perspectives sur des problématiques et des enjeux importants touchant les femmes tout en revendiquant du même souffle leur indépendance. Elles proposent également des représentations alternatives des corps féminins en les édifiant contre les représentations immuables et stéréotypées véhiculées par la presse de masse et la presse féminine. Finalement, elles déploient des espaces humoristiques critiques des mouvements féministes eux-mêmes, qui questionnent la pertinence de certaines idées et le dogmatisme de certaines convictions en posant l'autoréflexivité comme force de développement des idées.

Cet ensemble d'études de cas fut introduit par la délimitation théorique de notre objet d'étude, identifié comme étant la bande dessinée féministe humoristique. Cette dernière se structure autour d'un cadre idéologique, dirigé vers les relations sociales, politiques ou économiques, qui délimite une certaine perception de ces relations s'incarnant dans un montage, une construction des idées choisies par les artistes et leurs mises en images. En d'autres termes, par leur travail, par la mise en place de stratégies humoristiques visuelles au sein du médium, les bédéistes effectuent un ensemble d'opérations critiques leur permettant de développer d'autres représentations, d'autres façons d'être, de dire et d'agir. Par l'humour – subversif et anarchisant, qui tend à brouiller les cartes de ce qui est établi comme étant « social » et « asocial » – elles s'approprient l'acte de représenter et imposent des figures libératrices qui renouvellent les formes figées des corps et de leurs rapports. Les styles et les procédés visuels qu'elles emploient participent à ces actions. C'est par ses traits incertains que la représentation alternative de Katia par Thabourin prend tout son sens ironique et parodique. C'est par son réalisme malaisant que Bissonnette exprime une perception grotesque des relations sexuelles. C'est par des formes plus simples que Mira Falardeau communique l'importance d'une réappropriation collective du quotidien et c'est par son style surchargé et détaillé que Doucet en transmet une tout autre vision, intime et angoissée. Les bédéistes de *La Vie en rose* utilisent elles aussi des styles diversifiés : certaines privilégient des formes très simples (comme Hélène Pednault ou Diane Obomsawin), d'autres des figures qui tendent à être ramenées à leurs traits essentiels (comme Micheline Guérette, Mira Falardeau ou Nicolette) et d'autres encore ont un dessin qui favorise les détails, avec un rendu plus minutieux des textures et des formes (comme Andrée Brochu et Christine Roche). À travers cette diversité de factures, l'ensemble de ces femmes illustrent leurs questionnements, leurs critiques et leurs perceptions des corps et des relations entre ceux-ci.

4.1 Mise en commun et prolongement des réflexions

Dans nos derniers chapitres, nous avons davantage observé et analysé les paramètres de la *création* d'une bande dessinée féministe humoristique, tels que son contexte de production, le style employé et les stratégies d'humour sollicitées. Il serait toutefois pertinent, en conclusion de cette étude et en reprenant la dynamique dialectique établie entre un.e auteur.e et son lectorat par le biais du médium, de superposer à ces réflexions des considérations maintenant dirigées vers la *lecture* des planches. Nous entreprendrons donc de réfléchir au vocabulaire visuel propre à la bande dessinée pour observer concrètement ce qui est *lu* : c'est par un assemblage de vignettes mises en relation que les bédéistes transmettent une idée, un message, une représentation. Ce prolongement de notre pensée se déploiera en trois temps. En adéquation avec ce que nous avons déjà développé dans notre premier chapitre, nous aborderons les enjeux propres à l'image idéologique *humoristique* dans le but de rappeler plus précisément comment la création et la lecture de celle-ci peuvent s'inscrire dans les relations de pouvoir. Par la suite, nous montrerons comment le phénomène d'appropriation des représentations passe par une démarche d'affirmation de soi et d'émancipation du sujet qui s'incarne dans les corps représentés. Au terme de ces réflexions, nous observerons alors comment la lecture des images et la lecture des corps peuvent se combiner au sein de la lecture d'une bande dessinée féministe humoristique.

Après avoir fait le survol de nos réflexions et avant de prolonger notre pensée, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'une étude des pratiques plus contemporaines de la bande dessinée québécoise féministe serait possible et même, nous permettons-nous de remarquer, souhaitable. La reconnaissance dont jouit le médium au Québec depuis le début du XXI^{e} siècle, incarnée par le développement de

maisons d'édition, de revues spécialisées et d'évènements rassembleurs[37], tout comme le renouvellement et l'élargissement constant des études de genre[38] sont déjà des paramètres importants qui renforcent la nécessité de telles recherches. Cela étant dit, nous ne nous risquerons pas à dresser un panorama – nécessairement incomplet et trop bref – de la bande dessinée féministe des vingt-cinq dernières années et nous nous contenterons d'approfondir nos réflexions sur les productions des décennies choisies. Toutefois, nous espérons que les regards que nous portons sur ces publications pourront être utiles aux recherches sur les manifestations plus récentes du médium. Dans le même ordre d'idées, comme nous le mentionnions en introduction de ce mémoire, si notre sélection d'oeuvres ne prétend pas être exhaustive, elle est réalisée selon une volonté de diversification des stratégies humoristiques utilisées et des milieux de diffusion. Plutôt que de se concentrer plus longuement sur un nombre réduit de pratiques, le mémoire souhaite participer à cet élargissement des réflexions sur la bande dessinée féministe au Québec en faisant prendre conscience de la pluralité des productions et des publications qui jalonnent son histoire.

---

[37] Des maisons d'édition comme La Pastèque (1998-), Colosse (2002-) ou Pow-Pow (2010-) sont spécialisées dans la publication de bandes dessinées alors que d'autres, telles que Les 400 coups (1995), avec sa filiale Mécanique Générale, ou encore L'Oie de Cravan (1992-) publient une grande sélection d'albums dans leurs collections. Des revues imprimées comme *Planches* (2014-) - qui diffusent non seulement des bandes dessinées, mais aussi des entretiens avec les bédéistes - et d'autres collectifs en ligne, comme *Le Secret des Caillous qui Brillent* (2016-) ou *Attaque surprise* (2016-) diffusent des bandes dessinées d'auteur.e.s. Des évènements tels que les festivals de bande dessinée de Montréal (2009-) et de Québec (1987-), l'exposition au Musée des beaux-arts de Montréal qui commémorait les quinze ans de la fondation de La Pastèque (en 2013) ou celle qui prend place au Musée québécois de la culture populaire de Trois-Rivières, « BDQ : l'art de la bande dessiné québécoise » (2016) favorisent un foisonnement de discussions, de rencontres et de partages de connaissances autour du médium. Toutes ces manifestations sont accompagnées par de nombreuses autres (des colloques, des lancements dans les librairies spécialisées, des zines, etc.), qu'il est malheureusement impossible d'énumérer en intégralité.

[38] Nous pouvons notamment mentionner, au début des années 1990, l'avènement des positionnements queer avec les écrits de Teresa de Lauretis (« Queer Theory » (1991)), ou encore les pensées de Judith Butler sur la (dé-)construction des genres (*Gender Trouble* (1990) et *Bodies That Matter* (1993), qui secouent les études féministes essentialisantes et qui ont encore des répercussions dans les réflexions contemporaines sur les genres.

4.1.1 La lecture de l'image

À travers notre premier chapitre, nous avons fait le choix de porter d'abord notre attention sur l'efficacité intrinsèque de l'image dans le sillage de la méthode iconologique, qui cherche à identifier les provenances des images et leur développement, à cartographier leurs mouvements de circulation (Hagelstein, 2015, p. 88, 94). L'une des prémices importantes de nos observations des œuvres est donc de percevoir celles-ci comme des signes idéologiques dont le contenu est porteur de valeurs et d'intérêts sociaux et politiques développant un pouvoir alternatif s'orientant au sein de multiples relations de pouvoir (Benayada et Brunet, 2006, p.41-42, 45). L'élargissement de la définition de l'idéologie proposé par W. J. T. Mitchell dans *Iconology : Image, Text, Ideology* peut servir un tel propos :

> The other meaning of ideology tends to identify it simply with the structures of values and interests that inform any representation of reality; this meaning leaves untouched the question of whether the representation is false or oppressive. In this formulation, there would be no such thing as a position outside ideology ; even the most 'demystified' critic of ideology would have to admit that he occupies some position of value and interest, and that socialism (for instance) is as much an ideology as capitalism. (Mitchell, 1986, p. 4)

L'image peut ainsi être perçue comme une certaine projection du regard que l'artiste porte sur un enjeu particulier. Ce regard idéologique, sans être nécessairement militant ou engagé, reste influencé par des croyances, des savoirs, des convictions et des ordres sociaux, tout comme les représentations qu'il engendre (Ferrier, 1969, p.29). Toutefois, le développement d'un discours humoristique et critique en arts visuels passe par l'interprétation iconographique et iconologique de l'observateur ou de l'observatrice qui repérera, au sein de l'œuvre, les séries de références qui

cherchent à délégitimer un certain discours (Gérin, 2013, p. 161). Ainsi, les éléments retenus par Erwin Panofsky dans sa théorisation de l'iconographie peuvent s'appliquer, dans une certaine mesure, à ce qui est développé ici. En effet, en considérant la définition du concept par le théoricien, formulée ainsi : « [...] the branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form [...] » (Panofsky, 1972, p. 3), le sujet et le contenu de l'œuvre ont un rôle prépondérant dans la compréhension de l'humour visuel. Toutefois, comme le remarque Annie Gérin dans son article « A Second Look at Laughter : Humor in the Visual Arts », la méthode panofskienne est souvent l'objet de critiques par le peu de place qu'elle laisse à l'aspect visuel des œuvres, aux formes elles-mêmes. En considérant ces critiques, Gérin pose le questionnement suivant : «[...] what are the *visual* rhetorical mechanisms that provoke a humorous reading of an otherwise serious motifs? » Pour répondre à cette question, l'auteure développe une méthode de lecture de l'image humoristique qui prend davantage en compte les dynamiques propres à l'incongruité humoristique et, surtout, le contexte de diffusion et de réception de l'humour visuel (Gérin, 2013, p. 161-169). Pour notre part, en reprenant sa question et en l'appliquant à notre objet de recherche, tout en gardant à l'esprit nos précédentes réflexions sur l'image idéologique, nous chercherons à déterminer comment le médium bande dessinée et ses fonctionnements, son vocabulaire, peuvent participer à l'élaboration d'une prise de parole humoristique, visuelle et féministe. Avant de nous concentrer sur ces mécanismes, il nous semble toutefois important de voir comment les corps et leurs représentations, centrales dans le cheminement de notre pensée, incarnent et illustrent les dynamiques d'émancipation présentes dans les planches.

4.1.2 La lecture des corps

Nos observations des planches retenues dans le mémoire nous ont menés à remarquer que les artistes, par des stratégies humoristiques visuelles s'incarnant dans des formes et des figures personnelles ou particulières, simples ou détaillées, épurées ou contrastées, pouvaient s'approprier les représentations des corps et, par extension, les milieux, les environnements et les espaces mis en scène qu'ils habitent. En considérant les précédentes réflexions sur la lecture de l'image, marquées par l'idéologie et les rapports de pouvoir au sein desquels les représentations peuvent s'inscrire, nous nous attarderons maintenant sur ces corps représentés.

Les écrits de Michel Foucault nous permettront de réfléchir aux différents moyens d'action que les corps peuvent avoir dans les relations de pouvoir et dans les relations de domination. En considérant le pouvoir comme étant la capacité d'action qu'a un individu (ou un groupe) sur un autre, l'auteur définit la domination comme une structure globale de pouvoir, une situation stratégique de longue portée entre des adversaires (Foucault, 1994, p. 236, 243). Toutefois, ces relations de pouvoir ne se développent pas sans résistance et sans lutte, phénomènes qui restent inhérents à leurs fonctionnements étant donné l'individualité, la liberté d'action possible des sujets (Foucault, 1994, p.242 ; Patton, 1992, p. 93). Le point de départ de cette analyse foucaldienne des relations de pouvoir se déploie en effet dans les résistances aux structures de domination, qui passent par les changements sociaux que peut entreprendre l'individu par sa capacité d'action autonome (Patton, 1992, p. 100). Le corps, au sein de ces rapports, aura toujours une certaine importance : il devient à la fois un espace sur lequel s'exercent les stratégies de pouvoir et par lequel il est possible de leur résister (Patton, 1992, p. 92). Dans le troisième tome de *L'histoire de la sexualité. Le souci de soi*, Foucault remarque comment le souci de soi peut être une

pratique sociale qui s'immisce dans les structures institutionnalisées, hiérarchiques, entraînant un souci de son propre corps qui relève des procédés de l'appropriation (Foucault, 1984, p. 69-71) :

> Ce rapport à soi qui constitue le terme de la conversion et l'objectif final de toutes les pratiques de soi relève encore d'une éthique de la maîtrise. [...] Ce rapport est pensé souvent sur le modèle juridique de la possession: on est « à soi », on est « sien » [...] on ne relève que de soi-même [...] on exerce sur soi un pouvoir que rien ne limite ni ne menace [...]. Et l'expérience de soi qui se forme dans cette possession n'est pas simplement celle d'une force maîtrisée, ou d'une souveraineté exercée sur une puissance prête à se révolter ; c'est celle d'un plaisir qu'on prend à soi-même. (Foucault, 1984, p. 82-83)

Les bédéistes étudiées, en prenant le contrôle des représentations, exercent et développent un tel type de pouvoir : les corps féminins se déploient selon des dynamiques édifiées contre les systèmes de domination et les représentations qu'ils imposent. Le souci de soi peut ainsi se conjuguer à une certaine agentivité politique, comme l'explique Frédéric Gros dans son article « Sujet moral et soi éthique chez Foucault »,:

> Se soucier de soi ne signifie pas ne pas se soucier des autres, mais se soucier autrement des autres. Cela ne signifie pas cesser toute activité, mais exercer autrement les activités publiques. Le souci de soi, pour Foucault, [...] plutôt qu'il engage à l'inaction, fournit au contraire un critère pour l'action politique. Se soucier de soi permet de donner une forme définie à l'action qu'on entreprend, à la charge qu'on accepte, au rôle social qu'on accepte de jouer. (Gros, 2002, p. 235)

Le sujet est alors capable de soutenir et d'influencer les contextes sociaux par cette agentivité et cette résistance qui forme sa subjectivité (Hochman, 2011, p. 8-9). Dans le contexte qui nous intéresse ici, qui conjugue féminisme et humour, le sujet peut

renverser, subvertir, agir sur les mécanismes patriarcaux par la création d'espaces de revendications et l'expression d'une parole critique (Billingsley, 2013, p. 16). Miri Rozmarin, avec son article « Living Politically : An Irigaryan Notion of Agency as a Way of Life », montre comment la pensée féministe de Luce Irigaray peut participer à la mise en place d'un sujet féminin actif et politisé. Par sa lecture, entre autres, de *Ce sexe qui n'en est pas un*[39], Rozmarin relie la pensée d'Irigaray aux technologies du soi foucaldiennes, perçues comme des pratiques sociales appliquées à soi-même pour façonner sa réalité sociale, permettant aux individus d'effectuer certaines opérations sur leurs corps et leurs pensées pour se transformer (Rozmarin, 2013, p.469-471). L'agentivité individuelle, selon Irigaray, est donc à la fois une condition essentielle et le résultat d'un mode de vie politique ayant comme objectif la transformation politique du soi (Rozmarin, 2013, p. 469). Rozmarin affirme, en rassemblant ces concepts de technologies de soi et d'agentivité dans la pensée d'Irigaray, que les corps ont une place prépondérante dans le déploiement concret de ces idées selon une perspective féministe :

> As a technology for feminist self-transformation, Irigaray's « body langage » suggests that women need to undo the ways by which their embodiment of cultural constructions of femininity cut them from their embodied sensual experiences. Women should dare to cross the boundaries of « proper » speech that severs them ; women need to challenge the boundaries of their self-representation as professionals, citizens, mothers, and so on, and create sites enabling them to speak various inscriptions of phallocentric culture onto their embodied experiences. [...] By speaking their bodies, women can gradually create a critical perspective on the symbolic history engraved onto their bodies, and create new ties between their bodies and their sense of self. These affective, symbolic, and practical connections are the conditions for women's ability to explore new ways of living the different aspects of their embodied being as integral to their subjectivity.
> (Rozmarin, 2013, p. 474)

---

[39] Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.

En ce sens, dans la pensée d'Irigaray, les femmes peuvent utiliser cette agentivité, incarnée par ces stratégies réactives et affirmatives, pour *être* et pour *faire* autre chose que ce qui leur est imposé par les normes sociales, politiques ou culturelles.

4.1.3 La lecture d'une bande dessinée féministe humoristique

Avant toute chose, alors que nous discutons de lecture de l'image et que nous nous apprêtons à discuter de réceptivité des codes visuels en bande dessinée, il est impératif de rappeler qu'il est difficile de mesurer concrètement ces processus et qu'il s'agit là d'une limite bien réelle de notre étude : comment envisager le *réel* impact que des images – humoristiques, de surcroît – peuvent avoir sur leur lectorat? Dans le cadre de notre mémoire de maîtrise, il ne nous a pas été possible, par exemple, de mener, d'assembler et d'interpréter des études longitudinales avec des lectrices et des lecteurs qui auraient lu les planches présentées. Ces contraintes en lien avec nos lectures et nos interprétations des oeuvres se doivent d'être mentionnées, particulièrement à l'aube de nos conclusions tirées des objectifs de recherche.

Nos réflexions sur la lecture d'une bande dessinée féministe humoristique se développent donc autour des notions d'appropriation des représentations par l'humour visuel, procédé qui s'incarne d'abord par une considération de l'image comme un objet de transmission d'idéologies inscrit dans des relations politiques, puis dans l'affirmation que cette part idéologique s'incarne et s'illustre dans les corps des protagonistes. Ces derniers relèvent d'une agentivité particulière des bédéistes qui, à travers ceux-ci, critiquent et subvertissent les systèmes de représentation patriarcaux enfermant les femmes dans un ensemble de rôles et de contraintes. Le vocabulaire graphique propre à la bande dessinée – affilié à sa nature séquentielle et

son état sériel, comme il sera expliqué prochainement – renforce ces positions et participe à la mise en place de tels systèmes.

Dans son article « Image, Medium, Body : A New Approach to Iconology », tout en reconnaissant les réflexions de Mitchell sur l'image comme texte et comme vecteur d'idéologie, Hans Belting entreprend de proposer une seconde approche de l'iconologie qui peut s'y superposer. Il se concentre sur ce qui est extérieur à l'image: le médium, le média qui la transmet ainsi que les corps performants (créateurs) et percevants (le public, le lectorat) dont elle dépend (Belting, 2005, p. 302). En stipulant que les images parviennent aux regards, aux corps, par le biais d'un médium, il reconnaît que leur lisibilité et leur visibilité reposent sur leur médialité, qui oriente la perception des regards (Belting, 2005, p. 304). Leur nature médiatique permet ainsi aux représentations de rapprocher les corps représentés, médiatisés, imagés et les corps du public. Les images, en tant que produits d'un médium / média, deviennent d'autres corps, virtuels, qui entretiennent des relations avec les corps réels qui s'y comparent ou s'y projettent (Belting, 2005, p. 315). Belting cerne donc la dimension active des regards devant les images et démontre comment l'activation de la médialité de celles-ci se trouve conjugée à l'activation des corps imagés et médiatisés :

> The self-perception of our bodies (the sensation that we live in a body) is an indispensable precondition for the inventing of media, which may be called technical or artificial bodies designed for substituting bodies via a symbolic procedure. Images live, as we are led to believe, in their media as much as we live in our bodies. [...] we actually animate their media in order to experience images as alive. Animation is our part, as the desire of our look corresponds to a given medium's part. A medium is the object, an image the goal, of animation. Animation, as an activity, describes the use of images better than perception.
> (Belting, 2005, p. 306-307)

Nous relions ces rapports entre l'image, sa médialité et les regards qui l'animent à notre lecture du médium bande dessinée et aux propos précédemment présentés : la part idéologique de la représentation, son inscription dans les relations de pouvoir, est transmise par la séquentialité du médium et est activée par les relations se développant entre le lectorat des planches et les corps qui s'y déploient. La vignette, parce qu'elle est prise dans un système de prolifération et que, de ce fait, elle ne constitue jamais le tout de l'énoncé, est l'un des rouages d'un mécanisme plus large : la lecture de la planche ou de l'album, par l'état sériel du médium, relève de la mise en relation, de l'activation d'une pluralité d'images solidaires en situation de coprésence (Groensteen, 1999, p. 6, 8, 21). L'énonciation en bande dessinée provient ainsi du montage réalisé entre les cases et les planches (Lacroix, 2005, p. 29), montage dans lequel il est possible de constater que le médium repose sur une coopération active du lectorat. Ce sont les regards qui, en suivant la disposition et la séquentialité des cases produites par l'auteur.e, reproduisent le sens et la narration (Groensteen, 1999, p. 12-13). La solidarité iconique du médium laisse un espace à construire entre chaque case qui demande aux regards de créer d'autres images, virtuelles (Peeters, 1998, p. 40). Les propos du professeur Andreas Beyer, cité par Maud Hagelstein dans l'article « Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images », illustrent comment les interstices présents dans le montage d'images, que nous affilions ici aux séparations des cases en bande dessinée, peuvent participer activement à la production de savoirs et de représentations inédites :

> [...] il a été démontré que les procédés du montage activent des confrontations, des chocs mutuels, des conflits et des échos entre les unités visuelles, en faisant jaillir de celles-ci un sens nouveau. C'est ainsi que les espaces entre les images, loin de se limiter à un rôle interne de séparation, deviennent les lieux d'une interposition capable d'activer la production visuelle de sens.[40] (Hagelstein, 2015, p. 96-98)

[40] Beyer, A. (2014). « Introduction » [Chapitre de livre]. Dans A. Beyer, A. Mengoni et A. von Schöning (dir.). *Interpositions : montage d'images et production de sens*. Paris : Maison des sciences de l'homme, p.11.

Par des effets visuels humoristiques divers, les productions étudiées jusqu'ici utilisent la séquentialité du médium pour développer d'autres images, d'autres représentations: les regards qui les mettent en mouvement superposent l'iconographie, la lecture des images, à l'idéologie, la lecture des idées.

Les planches de l'épisode « En manque » de Doucet (voir figure 11) illustrent bien ces dynamiques : les regards suivent le corps de Julie dans un enchevêtrement de cases tout en remarquant comment elle est en tension avec ces limites, qu'elle finit par traverser quand seuls ses pieds sont visibles. Ce n'est que pour s'imposer davantage dans la planche qui suit : la bédéiste, de case en case, déploie ce corps féminin, en expose les composantes et les tabous jusqu'à en édifier une représentation démesurée, construite non seulement par l'auteure, mais également par les regards qui ont assemblé les étapes de son imposition. Par leurs coups de crayon, en appuyant la pointe de leur feutre ou de leur stylographe, en dépeignant des femmes, des hommes, en confrontant des figures, en les étouffant dans des détails ou en épurant les traits, les bédéistes inscrivent leurs marques sur le papier et produisent des représentations qui leur parlent, à elles, et qui expriment aux autres, à « l'autre » dominant, leurs idées, leurs formes nouvelles. Quand Katia change soudainement d'aspect sous la plume de Thabourin, quand les organes sexuels s'entrechoquent chez Bissonnette, quand Falardeau efface un corps, quand Christine Roche, par un mouvement de tête révélateur, dévoile un oeil au beurre noir, sans compter toutes ces autres situations où les corps féminins sont mis à nu, démembrés, contrastés, déchirés, condamnés, touchés, confrontés, étripés, exhibés, défigurés, exprimés, célébrés, libérés, appropriés... Autant de moments que le lectorat, par son regard et par un grand éclat de rire, aide à recréer. Autant de moments où les corps, réels ou virtuels, sortent de leurs carcans contraignants.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Baloune (1977-1978)

Châtelaine (1960-)

Dirty Plotte (1988-1990)

La Vie en rose (1980-1987)

ENTRETIENS TÉLÉPHONIQUES

Doucet, Julie – 18 novembre 2015.

Falardeau, Mira – 26 août 2015.

ÉCRITS CRITIQUES

L'équipe de rédaction (1981). « Les mots de désordre ». *La Vie en rose*, 3, p. 5.

Althusser, L. (1969) [1965]. « Marxisme et humanisme ». [Chapitre de livre]. Dans *Pour Marx* (p.225-249). Paris : François Maspero.

Arbour, R.M. (1982). « Art et féminisme ». Dans R. M. Arbour (commissaire), Musée d'art contemporain, Montréal, Canada. *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition] (p.3-14). Québec, Ministère des affaires culturelles.

Baillargeon, D. (2012). « La révolution féministe (1966-1989) ». [Chapitre de livre]. Dans *Brève histoire des femmes au Québec* (p.181-213). Montréal : Boréal.

Bakthine, M. (1998). « Rabelais et l'histoire du rire ». [Chapitre de livre]. Dans *L'œuvre de François Rabelaine et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (p.69-147). Paris : Gallimard.

Barreca, R. (1996). « Introduction ». [Chapitre de livre]. Dans *The Penguin Book of Women's Humor* (p.1-11). New York : Penguin Books.
Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.

Baudelaire, C. (2008) [1857]. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Paris : Sillage. Récupéré des éditions Sillage http://editions.sillage.free.fr/pdf/baudelaire-essencedurire.pdf
Belting, H. (2005). « Image, Medium, Body : A New Approach to Iconology ». *Critical Inquiry*. 31, 302-319.

Benayada, K. et Brunet, F. (2006). « Histoire de l'art et *visual culture* aux États-Unis: quelle pertinence pour les études de civilisation? » *Revue française d'études américaines*, 3(109), 39-53.

Bergeron, M.A. (2009). *Bien plus qu'un « projet dérisoire » : rhétorique et stratégies discursives dans les éditoriaux de* La Vie en rose *(1980-1987)*. (Mémoire de maîtrise). Québec : Université Laval. Récupéré de *la collection de mémoires et de thèses électroniques de l'Université Laval* :
http://theses.ulaval.ca/archimede/?wicket:interface=:3::::

-- (2011). « De *Québécoises deboutte!* à *jesuisféministe.com* : croisement politique et éditoriaux dans la presse des féministes radicales au Québec ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 3(1), 1-19.

-- (2011b). « *La Vie en rose* (1980-1987) : construction rhétorique d'un leadership ». *Globe : revue internationale d'études québécoises*, 14(2), 105-120.

-- (2012). *Les mots de désordre : édition commentée des éditoriaux de* La Vie en rose. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Bergson, H. (1958) [1900]. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (123e éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Bettinotti, J. et Gagnon, J. (1983). *Que c'est bête ma belle! : études sur la presse féminine au Québec*. Montréal : Soudeyns-Donzé.

Beyer, A. (2014). « Introduction ». [Chapitre de livre]. Dans A. Beyer, A. Mengoni et A. von Schöning (dir.). *Interpositions : montage d'images et production de sens*. Paris : Maison des sciences de l'homme.

Bing, J (2004). « Is Feminist Humor an Oxymoron?! » *Women and Language*, 27(1), 22-33.

Birnbaum, J. (2011). « Une secousse subversive ». [Chapitre de livre]. Dans *Pourquoi rire?* (p.9-10). Paris : Gallimard.

Boudreau-Vaillant, N. (2015). La Vie en rose *(1980-1987) : l'ironie et l'humour pour une dynamique de solidarité au féminin*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de *Archipel, l'archive des publications électroniques de l'UQAM* : http://www.archipel.uqam.ca/7699/1/M13908.pdf

Brossard, N. (1976). « L'Écrivain ». [Chapitre de livre]. Dans *La nef des sorcières* (p.73-80). Montréal : Éditions Quinze.

Brossat, A. (2006). *La résistance infinie*. Paris : Lignes.

Carrière, L. (1983). *Femmes et cinéma québécois*. Montréal : Boréal Express.

Case, C.E. et Lippard, C.D. (2009). « Humorous Assaults on Patriarchal Ideology. » *Sociological Inquiry*, 79(2), 240-255.

Cixous, H. (2010). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris : Galilée.

Collectif Clio (1992). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles* (2e éd.). Montréal : Le Jour.

Côté, L. (1976). « La bédé ». *Châtelaine*, 17(8), 21-23.

Cotte, J. (2012). *L'humour et le rire comme outils politiques de revendication?* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de *Archipel, l'archive des publications électroniques de l'UQAM* : http://www.archipel.uqam.ca/5003/1/M12545.pdf

Dacheux, E. (2011). « La BD : reflet ou critique du lien social? » [Chapitre de livre]. Dans E. Dacheux et S. Le Pontois (dir.). *La BD, un miroir du lien social. Bande dessinée et solidarités* (p.211-219). Paris : L'Harmattan.

-- (2014). « La bande dessinée, une représentation critique de notre monde de représentations » [Chapitre de livre]. Dans *Bande dessinée et lien social* (p.9-31). Paris : Éditions CNRS.

Dalrymple, F. (2014). *The Wrenchies*. New York : First Second Editions.

Dardgina, A. M. (1978). *La presse « féminine ». Fonction idéologique*. Paris : François Maspero.

Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit.

Delporte, J. (2011). *La bédé-réalité. La bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*. Montréal : Colosse.

Des Rivières, M. J. (1989). « *Châtelaine* et la littérature (1960-1975) ». *Recherches féministes*, 2(2), 121-133.

-- (1995). « *La Vie en rose* (1980-1987) : un magazine féministe haut en couleur ». *Recherches féministes*, 8(2), 127-136.

Dumont, M. (1982). « La solution plastique ». *La Vie en rose*, mars-avril-mai, p.12.

Dumont, M. (2009). *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

-- (2013). « Le discours sur le féminisme dans un magazine québécois à grand tirage : *L'Actualité*, 1960-1966 ». [Chapitre de livre]. Dans *Pas d'histoire, les femmes! Réflexions d'une historienne indignée* (p.83-129). Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Dumont, M. et Toupin, L. (dir.) (2003). *La pensée féministe au Québec : anthologie, 1900-1985*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Dupont, S. (1980). « Éditorial ». *La Vie en rose*, mars-avril-mai, p.4.

Eagleton, T. (1983). *Literary Theory : An Introduction.* Minneapolis : University of Minnesota Press.

Émond, A. (1981-1982). « Bretécher la frustrante ». *La Vie en rose*, hiver, 14-16.

Falardeau, M. (1977). « Mesdames, entrez dans la bande! » *Châtelaine*, 18(1), 12.

-- (1982). « Les bédéssinatrices ». [Chapitre de livre] Dans Corriveau, H. Cotnoir, L. et Guèvrement, L. (dir.), *La bande dessinée* (p.81-87), Bois-des-Fillions (Québec): La Nouvelle Barre du Jour.

-- (2012). « Figure de l'inversion dans la bande dessinée féministe ». *Trip*, 7, 201-209.

-- (2014). *Femmes et humour*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Ferrier, J-L. (1969). « Introduction : art et société ». [Chapitre de livre]. Dans *La forme et le sens. Éléments pour une sociologie de l'art* (p.11-31). Paris : Denoël.

Fine, G. A. et De Soucey, M. (2005). « Joking Cultures : Humor Themes as Social Regulation in Group Life ». *Humor*, 18(1), 1-22.

Foisy, S. (1982). « Le moment de la prosopopée des femmes ». Dans R. M. Arbour (commissaire), Musée d'art contemporain, Montréal, Canada. *Art et féminisme* [Catalogue d'exposition] (p.45-58). Québec, Ministère des affaires culturelles.

Forget, D. (2011). « L'ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif ». *Études littéraires*, 33(1), 41-54.

Foucault, M. (1984). *L'histoire de la sexualité : le souci de soi*. Paris : Gallimard.

— (1994). « Le sujet et le pouvoir ». [Chapitre de livre]. Dans *Dits et écrits 1954-1988, tome IV 1980-1988* (p.222-243). Paris : Gallimard.

Freud, S. (2011). « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » [Chapitre de livre]. Dans *Essai de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard. Édition électronique de Jean-Marie Tremblay (dir.), récupérée de la base de données *Les Classiques des sciences sociales*. Chicoutimi : Univeristé du Québec à Chicoutimi. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html

Gagnier, R. (1988). « Between Women : A Cross-Class Analysis of Status and Anarchic Humor ». *Women's Studies*, 15(2), 135-148.

Gasparini, P. (2011). « Autofiction vs autobiographie ». *Tangence*. 97, 11-24.

Gérin, A. (2013). « A Second Look at Laughter : Humor in the Visual Arts ». *Humor*, 26(1), 155-176.

Giribone, J. L. (2007). « Le comique et l'inquiétante étrangeté : Bergson et Freud ». *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2(39), 17-37.

Gouma-Peterson, T. et Mathews, P. (1987). « The Feminist Critique of Art history ». *The Art Bulletin*. 69(3), 326-357.

Groeneveld, E. (2009). *Third-Wave Magazines and Feminist Public Culture*. (Thèse de doctorat). Université de Guelph. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/861759649

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France.

Gros, F. (2002). « Sujet moral et soi éthique chez Foucault ». *Archives de Philosophie*. 2(65), 229-237.

Guillaumin, C. (1978). « Pratique du pouvoir et idée de Nature (I) ». L'appropriation des femmes. *Questions Féministes*, 2, 5-30.

Hagelstein, M. (2015). « Pour une iconologie critique : sens, dynamique et efficacité des images ». *Critique d'art*, 44 (printemps / été), 86-98.

Hannoosh, M. (1992). « Baudelaire's Theory of the Comic ». [Chapitre de livre]. Dans *Baudelaire and Caricature* (p.9-74). University Park : Pennsylvania State University Press.

Hochman, J. L. (2011). *The Antigone Discourse : Zines and Blogs as Articulations of Young Women's Subjectivities*. (Thèse de doctorat). New York : Columbia University. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/904415077/

Honorez, A. (2012). *La représentation du genre féminin dans la bande dessinée québécoise*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Trois-Rivières. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/1268104729

Houssin, M. et Marsault, E. (1998). *Au rire des femmes*. Pantin : Le Temps des cerises.

Hutcheon, L. (1978). « Ironie et parodie : straétgie et structure ». *Poétique*, 36, 467-477.

-- (1981). « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, 12(46), 140-155.

Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.

Isaak, J. A. (2002). *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. New York : Routledge.

Jardon, D. (1988). *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael ; Paris : J. Duculot.

Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Jordan, S. (2012). « État présent. Autofiction in the feminine ». *French studies*. 67(1), 76-84.

Joubert, L. (1998). « Les gâcheuses de party ou les femmes et le carnaval : question théorique, applications pratiques ». [Chapitre de livre]. Dans A. Brown et D. Bourque (dir.). *Les littératures d'expression française d'Amérique et le carnavalesque* (p.297-316), Moncton : Éditions de l'Acadie.

-- (1998b). *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise. 1960-1980*. Montréal : L'Hexagone.

-- (2002). *L'humour du sexe. Le rire des filles*. Montréal : Triptyque.

-- (2010). « Rire : le propre de l'homme, le sale de la femme ». [Chapitre de livre]. Dans N. Baillargon et C. Boissinot (dir.). *Je pense, donc je ris. Humour et philosophie* (p.85-101). Québec : Presses de l'Université Laval.

Kaufman, Gloria (1980). « Introduction ». [Chapitre de livre]. Dans M. K. Blakely et G. Kaufman (dir.). *Pulling Our Own Strings. Feminist Humor and Satire* (p.13-16). Bloomington : Indiana University Press.

Kjell Haugen, A. (1988). « Baudelaire : le rire et le grotesque ». *Littérature*, 72, 12-29.

Kristeva, J. (1977). *Des chinoises*. Paris : Des femmes.

Lacroix, Y. (2005). « En deçà de la fonction narrative, une stratégie de lecture : pour une définition minimale du médium ». [Chapitre de livre]. Dans S. Lemay (dir.), *Regards sur la bande dessinée* (p.15-47), Montréal : Les 400 coups.

Lamothe, S. (2011). *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de *Archipel, l'archive des publications électroniques de l'UQAM* : http://www.archipel.uqam.ca/4232/1/M12181.pdf

Laplante, S. (juin 1985). « Elles dessinent par la bande ». *La Vie en rose*, 27, 44-47.

Lapointe, C. (février 1985). « Le monde selon Mafalda ». *La Vie en rose*, 23, 44-46.

Lazar, H. (1985). « La bande dessinée en France. Quatre femmes en colère ». *La Vie en rose*, 29, 44-47.

Lemay, D. (1987) « Mira Falardeau, bédéiste québécoise ». *Les cahiers de la femme / Canadian Women Studies*, 8(1).

Lemay, S. (2010). *Le « printemps » de la bande dessinée québécoise (1968-1975).* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de *Archipel, l'archive des publications électroniques de l'UQAM* : http://www.archipel.uqam.ca/4498/1/D2265.pdf

Lindberg, Y. (2012). « Le pouvoir sur le rire et sur le monde : les bédéistes suédoises élèvent la voix ». *Recherches féministes*, 25(2), 43-64.

Lippard, L. R. (1976). « What Is Female Imagery? » [Chapitre de livre]. Dans *From the Center : Feminist Essays on Women's Art* (80-89). New York : Dutton.

Lorenzi-Cioldi, F. (2009). *Dominants et dominés. Les identités des collections et des agrégats*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Maigret, E. (2007). *Sociologie de la communication et des médias*. Paris : Armand Colin.

Merrill, L. (1988). « Feminist Humor : Rebellious and Self-Affirming ». *Women's Studies*, 15(3), 271-280.

Meyer Spacks, P. (1971). « Some Reflections on Satire ». [Chapitre de livre]. Dans R. Paulson (dir.), *Satire : Modern Essays in Criticism* (p.360-378). Englewoods Cliffs (New Jersey) : Prentice-Hall.

Miller, A. et Pratt, M. (2004). « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu : Towards a Theory of the 'AutobioBD' ». *Belphegor. Popular Litterature and Media Culture*, 4(1). Récupéré de http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47696/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.pdf?sequence=1

Millett, K. (1971). « Théorie de la politique sexuelle ». [Chapitre de livre]. Dans *La politique du mâle* (p.37-74), Paris : Stock.

Minois, G. (2000). *Histoire du rire et de la dérision*. Paris : Fayard.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press.

Montpetit, C. (1982). « C'est si dur de dessiner des dames? » [Chapitre de livre]. Dans Corriveau, H., Cotnoir, L., et Guèvrement, L. (dir.), *La bande dessinée* (p.81-87), Bois-des-Fillions (Québec) : La Nouvelle Barre du Jour.

Nancy, J. L. (2000). *Corpus*. Paris : Éditions Métaillié.

Navet, G. (2002). « Introduction ». [Chapitre de livre]. Dans *L'émancipation* (p.7-11). Paris : L'Harmattan.

Olbrechts-Tyteca, L. (1974). *Le comique du discours*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Pagé, G. (2014). « L'art de conquérir le contrepublic : les zines, une voie/x subalterne et politique? » *Recherches féministes*, 27 (2), p.191-215.

Panofsky, E. (1972). « Introduction » [Chapitre de livre] dans *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (p.3-17). New York : Icon Editions.

Patton, P. (1992). « Le sujet de pouvoir chez Foucault ». *Sociologie et sociétés*. 24(1), 91-102.

Pavlovskis-Petit, Z. (2007). « Irony and Satire » [Chapitre de livre]. Dans R. Quintero (dir.). *A Companion to Satire* (p.510-524), Oxford : Blackwell Publishing.

Pednault, H. (1984). « Y a-t-il un président dans la salle? » *La Vie en rose*, 15, p.14.

-- (2002). *Les chroniques délinquantes de* La Vie en rose. Montréal : Lanctôt.

Peeters, B. (1998). *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion.

Péquignot, B. (2007). *La question des œuvres en sociologie de l'art et de la culture*. Paris : L'Harmattan.

-- (2008). « Éléments pour une théorie générale ». [Chapitre de livre]. Dans *Recherches sociologiques sur les images* (p.24-100). Paris : L'Harmattan.

Pilloy, A. (1994). *Les compagnons des héros de BD : des femmes et des bulles*. Paris: Éditions L'Harmattan.

Quintero, R. (2007). « Introduction : Understanding Satire ». [Chapitre de livre]. Dans *A Companion to Satire* (p.1-11). Oxford : Blackwell Publishing.

Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard.

Rieffel, R. (2005). *Que sont les médias?* Paris : Gallimard.

Robbins, T. (2013). *Pretty in Ink. North American Women Cartoonists. 1896-2013*. Seattle : Fantagraphic Books.

Rosenberg, A. L. (1981). « Introduction ». Dans Rosenberg, A. L. (commissaire), Pink Primate Galery, Vancouver, Canada (1981). *Selections from Pork Roasts : 250 Feminist Cartoons* [catalogue d'exposition] (n.p.). Vancouver : Pink Primate Projects.

Ross, S. (1974). « Caricature ». *The Monist*, 58(2), 285-293.

Rozmarin, M. (2013). « Living Politically : An Irigarayan Notion of Agency as a Way of Life ». *Hypatia*. 28(3), 471-482.

Russo, M. (1995). *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. New York : Routledge.

Sadoul, J. (1990). *L'enfer des bulles : 20 ans après*. Paris : Albin Michel.

Saint-Hilaire, J.C. (1980). « Bande phallocrate? Mais voyons... » *Intervention,* 7, 30-33.

Saint-Martin, L. (1989). *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*. Québec : Les Cahiers de recherche du GREMF.

-- (1992). « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec ». *Voix et Images*, 18(1), 78-88.

Saint-Martin, L. et Gibeau, A. (2012). « "Exit les oreilles" : parodie, ironie et humour féministes dans *Nunuche* et *Nunuche gurlz* ». *Recherches féministes*, 25(2), 25-41.

Samson, J. (1975). « Bd et société » [Chapitre de livre]. Dans A. Carpentier (dir.), *La bande dessinée kébécoise* (p.139-153), Bois-des-Fillions (Québec) : La Barre du Jour.

Schilt, K. (2003). « "I'll Resist With Every Inch and Every Breath". Girls and Zine Making as a Form of Resistance ». *Youth and Society*, 35(1), 71-97.

Speier, H. (1998). « Wit and Politics : An Essay on Laughter and Power ». *American Journal of Sociology*, 103(5), 1352-1401.
Stillion, J. M. et White, H. (1987). « Feminist Humor : Who Appreciates It and Why?» *Psychology of Women Quarterly*, 11(2), 219-232.

Stockburger, I. Z. (2011). *Making Zines, Making Selves : Identity Construction in DIY Autobiography*. (Thèse de doctorat). Washington : Georgetown University. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/867672843/fulltextPDF/DD41E656EE004ACAPQ/1?accountid=14719

Stora-Sandor, J. (1992). « Le rire minoritaire ». *Autrement*, 131, 172-182

-- (2000). « À propos de l'humour féminin ». [Chapitre de livre]. Dans E. Pillet et J. Stora-Sandor (dir.). *Armées d'humour. Rires au féminin* (p.15-24). Nice : Nice Z'Éditions.

Tillier, B. (2012). « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation » [Chapitre de livre]. Dans A. Vaillant (dir.), *Esthétique du rire* (p.259-375). Nanterre : Presse universitaires de Paris.

Tjardes, S. E. (1996). *Televisuel Literacy, Properly Texts and the Serialized Graphic Narrative : the Rhetorial and Satirical Potential of* Doonesbury. (Thèse de doctorat). University of Iowa. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/304305847/

Topuz, H. (1974). *Caricature et société*. Paris : Mame.

Trépanier, M. C. (1984). « Bandes dessinées : au rayon de l'héroïne ». *La Vie en rose*, 22, 56-57.

-- (1986). « L'anatomie des nanas ». *La Vie en rose*, 33, 48-49.

Viau, M. (2013). *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec. T. 1 : des origines à 1979*. Montréal : Mem9ire.

Waelti-Walters, J. (1982). *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal : Eden Press.

Weisstein, N. (1973). « Why We Aren't Laughing Anymore ». *Ms*, 2(5), 49-51, 88-90.

Yaari, M. Y. (1981). *Ironie paradoxale et ironie poétique : étude théorique et analyse textuelle de* Paludes. (Thèse de doctorat). University of Cincinnati. Récupéré de *ProQuest Dissertations Publishing* : http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/303103001

Yaguello, M. (1992). *Les mots et les femmes*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Young, I. M. (2007). Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social. *Recherches féministes*, 20(2),7-36.