



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 7

Féminismes et luttes contre l'homophobie: de l'apprentissage à la subversion des codes

Article 11: « **Du lesbicide en images chez Maroh, Bechdel et Obom** »

Bourque, Dominique.

Mots clefs : 2010+; actualités; Canada; contemporain; Europe; image; violence; violences sexistes et sexuelles.

Pour citer cet article

Bourque, Dominique, 2016, « Du lesbicide en images chez Maroh, Bechdel et Obom », dans Chamberland, Line, Caroline Désy et Lori Saint-Martin (dir.), *Féminismes et luttes contre l'homophobie: de l'apprentissage à la subversion des codes*, Cahier de l'IREF no 7, Section 3: « Subversion des codes », p. 119-132. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/cahiers-iref/du-lesbicide-en-images-chez-maroch-bechdel-et-obom/>.

ISSN 3110-9489

ISBN: 978-2-922045-47-5

Ce travail est sous une licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).



Du lesbicide en images chez Maroh, Bechdel et Obom

Dominique Bourque

Il y a longtemps que le dévoilement, par opposition à la réserve, au caché, caractérise le système de visibilité en Occident (Aboudrar, 2014). Après la deuxième moitié du xx^e siècle, sous les effets combinés de la perte de sens induite par les totalitarismes et la mise en place d'une marchandisation généralisée, s'implante progressivement une société du spectacle. Dans cette société, le lieu d'élaboration du soi s'extériorise. Il passe de la conscience au corps, de l'être politique perfectible au paraître individualiste performatif (Dufour, 2011; Gori, 2013).

Pour une majorité de femmes, précise le sociologue David Le Breton, ce paraître s'apparente dangereusement à un « comparaitre » (2010 : 8). Depuis un demi-siècle, diverses analyses féministes relèvent les pressions qui s'exercent sur elles pour qu'elles apparaissent séduisantes (mais à quels yeux?). Dans son essai *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women* (1991), Naomi Wolf examine l'injonction médiatique à la beauté que subissent les femmes nord-américaines après l'émergence du *Women's Lib*. Elle découvre que cette injonction a profondément entamé leur estime d'elles-mêmes parce qu'elle exige d'elles une perfection corporelle impossible à atteindre.

Plus récemment, Christine Détrez et Anne Simon arguent, dans *À leur corps défendant* (2006), que sous les séduisantes représentations de femmes « libres », entendre jolies et *sexy*, se cache un « nouvel ordre moral » cherchant à consolider le couple et la famille. Considérant les 161 milliards de dollars américains de revenus de la seule industrie des cosmétiques en 2007 dans 8 pays, soit les États-Unis, le Japon, le Brésil, la France, l'Allemagne, la Grande-Bretagne, la Chine et l'Italie (Seager, 2009), cet ordre n'est pas seulement moral, il a partie liée avec une économie faisant reposer l'accession des femmes au travail sur leur conformité aux normes sociales. Selon Le Breton,

[n]ul n'échappe désormais à sa responsabilité face à l'image qu'il donne aux autres, il vaut ce que vaut son image. Les femmes qui se vouent à cette quête éperdue de beauté ne sont pas nécessairement aliénées et formatées par les médias ou le marketing, elles savent aussi que leur réussite sociale ou personnelle implique leur dissolution dans les normes physiques. (2010 : 4)

Mais qu'advient-il des figures en marge de ce vieil ordre en habits neufs? Et plus particulièrement des lesbiennes politisées, sujets du présent texte? Quel traitement les médias, à la solde des empires financiers, leur réservent-ils? Et comment elles-mêmes représentent-elles, dans leurs œuvres, les affronts qu'elles



vivent ? Voilà les questions que j'aborde dans ce texte en m'appuyant sur les analyses de l'oppression de la classe des femmes élaborées par les théories du féminisme et du lesbianisme matérialistes.

Des images en porte-à-faux

Il n'y a pas d'études sur la représentation médiatique actuelle des lesbiennes en Amérique du Nord et en Europe. Qui veut aborder ce sujet doit le faire à partir de textes traitant d'un corpus limité dans le temps, l'espace ou l'ampleur. Selon la philosophe française Stéphanie Arc (2006), le modèle de lesbienne qui hante l'imaginaire collectif hexagonal au tournant du XXI^e siècle est masculin et peu engageant. On attribue aux lesbiennes, souligne-t-elle, une « identité taillée dans le bois des idées reçues, qui les représentent masculines, machos, névrosées, malheureuses » (10). Plus généralement, « on fait de la sexualité ce qui les définit, le socle de leur identité » (10).

Ann M. Ciasullo (2012), qui a analysé les représentations des lesbiennes dans les médias de masse américains des années quatre-vingt-dix, acquiescerait sur ce dernier point. C'est aussi « la » sexualité, et surtout pas « leur(s) » sexualité(s), qui définit ces figures à l'écran. Si le corps de « la lesbienne féminine » (« the femme ») est beaucoup plus représenté aux États-Unis que celui de « la lesbienne masculine » (« the butch »), précise-t-elle, c'est parce que dans une culture de l'image rien ne le distingue de celui de « la » femme hétérosexuelle. Le vieil ordre a donc beau jeu de l'intégrer dans ses réseaux médiatiques :

Mainstream media employ the femme body, I have argued, because the femme can be “de-lesbianized”; she is at once marked a lesbian and not a lesbian. The butch body, on the other hand, cannot be “de-lesbianized”; because her body is already and always marked as lesbian, she is *more* visible than the femme—and thus, if represented, more “lesbian” than the femme (Ciasullo, 2012 : 340).

J'ai montré que les médias de masse se servaient du corps féminisé de la lesbienne « femme » pour la « dé-lesbianiser ». Celle-ci est à la fois marquée comme une lesbienne et comme une non lesbienne. Le corps [non féminisé] de la butch, lui, ne peut être « dé-lesbianisé ». Parce que son corps est déjà et toujours marqué comme lesbien [par son refus des attributs associés à la féminité], la butch est plus visible que la « femme » et donc plus [clairement] « lesbienne » qu'elle en situation de représentation.)

Arc et Chetcuti (2015 : 37) notent une tendance similaire dans le feuilleton télévisé français « Plus belle la vie » (2004–) : « la série opte pour une représentation mainstream des lesbiennes, quand elle ne verse pas dans certains clichés (lesbiennes *lipstick*) en voulant en briser d'autres (lesbiennes camionneuses) ».

Les personnages lesbiens occupent ainsi une place très encadrée dans la culture populaire. Dans les rares cas où ils tiennent un rôle de premier plan, ils incarnent des héroïnes improbables, le plus souvent ravissantes, blanches, jeunes, cultivées, minces, relativement riches et à l'allure stylée. Dans la série *The L Word* (2004-2009), le personnage de couleur Bette Porter, tout en occupant un poste de haute direction, ressemble à un top modèle blanc qui passerait le plus clair de son temps à magasiner et à entretenir son corps, son visage et sa chevelure. Ce genre d'apparence léchée, voire griffée, se retrouve également chez les autres lesbiennes féminines de la série, alors que leur salaire ne leur permettrait pas de s'offrir un pareil *look*.

En ce qui a trait aux personnages de lesbiennes masculines, ils sont non seulement beaucoup plus rares, ils sont également relégués aux rôles de faire-valoir des protagonistes féminins, que ceux-ci soient lesbiens au non¹. Moins nantis et élégants que leurs contreparties, souvent moins blancs aussi, ils paraissent mésadaptés et doivent essuyer moquerie sur moquerie. Arc résume ainsi la représentation d'une « camionneuse » (incarnée par Josiane Balasko) dans un film français de 1995 dont la popularité a atteint les États-Unis : « une apparence virile et souvent peu gracieuse, à l'image de Marijo dans *Gazon maudit*, qui conduit son mini-van,

1. Voir l'analyse que propose Ciasullo (2012 : 337) de Jane (Whoopi Goldberg) dans *Boys on the Side* (1994) et de Geo (Queen Latifah) dans *Set It Off* (1996).

cigarillo aux lèvres» (2006: 15). Elle souligne que ces lesbiennes sont généralement associées à la classe ouvrière, comme si cette appartenance dictait une apparence inadéquate et risible. Ce type de personnage n'est d'ailleurs pas repris dans la série *Plus belle la vie* (2004–) où «les attendus “du” féminin des couples lesbiens sont respectés (il n'y a pas de lesbiennes masculines ni androgynes). Ainsi l'intégration des lesbiennes [dans la culture française] passe par leur désarmement politique ou subversif» (Arc et Chetcuti, 2015: 56).

Concrètement, les séries et comédies opèrent la dés-érotisation et la dé-crédibilisation des lesbiennes dites «masculines». Le phénomène des *drag kings*, qui connaît un regain de popularité à la fin du xx^e siècle, répond à cette attaque en rappelant de manière ludique que la masculinité est une performance. Mais on ne parodie pas impunément une classe dominante, quelle qu'elle soit; c'est de la féminité que l'on rit plus volontiers, comme en atteste l'importante représentation et popularité des *drag queens*. Sourd à ces éloquentes démonstrations parmi d'autres, l'État maintient le cap de l'existence de natures féminine et masculine distinctes en réservant le statut d'homme et de femme aux individus reconnus tels par ses autorités médicales et législatives. Les mass-média relaient cette perspective essentialiste.

Deux personnages de lesbienne masculine apparaissent brièvement dans la série *The L Word*. Le premier, Ivan Aycock (nom qui laisse entendre: l've a cock, c'est-à-dire j'ai une bite), est un *drag king* qui courtise une femme noire hétérosexuelle, Kit Porter. Or il disparaît abruptement de la série lorsqu'elle le surprend sans son phallus, le marqueur par excellence de la virilité en Occident. Pris au jeu de sa performance, il s'est identifié à la figure de l'homme hétérosexuel qu'il donnait à voir; à moins que ça ne soit la scénariste (aidée par les producteurs) qui ait considéré ce protagoniste comme non viable?

Le deuxième personnage de lesbienne masculine, Moira Sweeney, n'apparaît qu'à la troisième saison de la série qui en compte six. Or à peine sortie du placard, elle décide de s'engager sur la voie de la transition sexuelle et devient Max (le plus grand). La testostérone (autre marqueur de la virilité) est désormais accessible, bien qu'à ses risques et périls, sur le marché noir. Max, comme Marijo (*Gazon maudit*, 1995), tombe par ailleurs enceint, comme si tant qu'elle s'avère possible, la maternité prévalait sur toutes autres considérations. Ainsi, parallèlement à la dé-lesbianisation des lesbiennes s'affichant comme féminines, on assiste à l'évanescence de celles se présentant comme masculines.

In absentia

Un fil rouge traverse les représentations examinées: la polarisation des lesbiennes en féminines et masculines. Tandis que les premières sont instrumentalisées en modèles de beauté féminine (pour les femmes) et objets de désir et de conquête (pour les hommes), les deuxièmes sont marginalisées sur la base de leur résistance au système hétérosexuel de la conformité du genre au sexe. L'accentuation du statut social ou «racial» (Ciasullo, 2012) de ces dernières mise par ailleurs sur le potentiel classisme ou racisme des spectateurs. Si les féminines sont présentes parce qu'elles sont non repérables en tant que lesbiennes, ce que Roseanne Kennedy (1994) nomme «the absence-presence»; les deuxièmes ne le sont qu'en tant que *ugly bad girls*, un peu comme les jeunes hommes noirs relégués aux rôles de *bad boys* dans les productions hollywoodiennes.

Après l'hypersexualisation des lesbiennes dans les années quatre-vingt-dix, a proliféré, dans les années 2000, le phénomène de la fausse lesbianisation d'hétérosexuelles notoires. L'apparition systématique de méga stars² dans des clips évocateurs du «lesbianisme» émoustillant de la pornographie, a fini de vider cette notion de sa dimension politique. Car ce que masque l'ensemble des représentations que je viens

2. Britney Spears et Madonna aux MTV Video Music Awards de 2003, Shakira et Rihanna dans *Can't Remember to Forget You* (2014), Penélope Cruz pour la compagnie Schweppes en 2014. Ces exemples sont tirés de l'article «Schweppes, les médias et le mythe de la lesbienne idéale» de la revue *Barbieturix*. Un autre exemple notoire est le clip *Téléphone* de Lady Gaga et Beyoncé (2009).

d'analyser, c'est ce qui peut inciter des femmes à refuser de s'inscrire dans un couple homme-femme (encore inégalitaire puisque les femmes n'ont toujours pas les mêmes possibilités et salaires à travail égal que les hommes, écart qui s'accroît quand elles sont racisées), de vivre une maternité traditionnelle (qui tient une majorité de femmes pauvres en otages dans le contexte d'une parentalité non partagée à égalité et d'infrastructures sociales inadéquates) et de perpétuer la famille patri-nucléaire (où les femmes, en plus de travailler à l'extérieur du foyer, se retrouvent responsables des tâches domestiques qu'elles assument gratuitement)³. Ce sont ces trois piliers, soit la division sexuée du travail, la mise à l'écart des femmes du politique et leur isolement les unes des autres, que les lesbiennes menacent par leur choix de vie.

De la résistance

Sans ce que Colette Guillaumin (1992) a appelé l'appropriation privée et collective de la classe des femmes (corps, esprit, travail, temps, etc.), ou «sexage», l'économie capitaliste n'aurait pu prendre l'expansion qu'elle a connue. Le contrôle que les gouvernements ont exercé sur ce groupe social hétérogène, afin qu'il produise et entretienne gratuitement les classes laborieuses (Federici, 2014), a en outre permis aux états impérialistes d'envahir d'autres nations, de les dépouiller de leurs ressources et d'exploiter leurs populations.

Cette appropriation des femmes ne s'est pas produite sans résistance de leur part. Dans les plantations des Caraïbes et des États-Unis, certaines esclaves recouraient aux seules solutions à leur portée, soit le suicide ou l'infanticide. Dans le cas du meurtre de leurs filles, elles leur évitaient, outre l'inhumanité de l'asservissement, les viols et autres sévices que leurs maîtres leur infligeaient d'autant plus cruellement qu'ils les voyaient comme non dignes du minimum de respect qu'ils accordaient aux femmes blanches (hooks, 1981). Le lesbianisme, auquel recourent une variété d'individus classés femmes, constitue une autre forme de résistance à cette appropriation.

Pour Monique Wittig, à l'origine de la théorie du lesbianisme matérialiste, les catégories qui établissent une différence de nature entre des groupes sociaux masquent toujours un rapport de domination. Historiquement, les classes de sexe ont servi à définir les «hommes» comme les représentants de la condition humaine et les «femmes», comme un cas «particulier» de cette condition⁴. Juges et parties, les premiers ont décrété les secondes moins intelligentes et vertueuses qu'eux. La même situation s'est produite avec les personnes de couleur, les colonisés-es, les pauvres, les immigrants-es, etc. Les groupes sociaux en position d'en exploiter d'autres déclarent ces derniers naturellement «serviables», «dévoués», «altruistes», entendre «inférieurs».

Dans la mesure où les lesbiennes politisées ne se définissent pas par rapport aux hommes, Wittig considère qu'elles rompent le contrat social de la «pensée *straight*» (1992) qu'elle nomme le régime «hétérosexuel», alors que d'autres préfèrent le qualifier d'«hétérosocial» (Charest, 1994) pour bien souligner le fait qu'il englobe l'ensemble du système politique et non seulement sa «norme hétérosexuelle» (voir la théorie *queer*). Wittig écrit : « " lesbienne " est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe parce que le sujet désigné n'est pas une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement » (1980 : 83). Elle précise que ce sujet n'est pas plus un homme puisque les lesbiennes ne bénéficient pas des privilèges réservés à ces derniers, privilèges qu'elles dénoncent.

Cette perspective sur le lesbianisme tranche avec celle qui circule d'ordinaire et que reproduit *Le Petit Robert* : «homosexualité féminine» (2003 : 1476). Cette formule laisse entendre que le lesbianisme serait l'exact pendant de l'«homosexualité masculine», comme si les deux groupes sociaux, et les classes de sexe

3. Pour une synthèse de la situation actuelle des femmes, voir Attané *et al.* (2015).

4. La langue française témoigne de cette position intermédiaire (entre matière et humain) réservée aux femmes. Combien de substantifs signifient à la fois une chose et un métier : cuisinière, jardinière, coiffeuse, etc.

dont ils sont issus, étaient équivalents en termes de moyens financiers, de statuts sociaux, de possibilités d'épanouissement et de luttes. Or à l'échelle de la planète, les individus catégorisés « femmes » sont beaucoup plus pauvres et violentées que les hommes, mais aussi beaucoup moins libres et instruits qu'eux :

Les femmes constituent 70 % des 1,2 milliard de personnes vivant avec moins de 1 dollar/jour. L'égalité salariale n'existe dans aucun pays. Ainsi, dans l'Union européenne, les femmes gagnent en moyenne 17 % de moins que les hommes. Partout le chômage, la précarité, le travail non qualifié et à temps partiel touchent en premier lieu les femmes⁵.

Chaque année, quatre millions d'entre elles sont vendues et achetées pour le mariage forcé, l'esclavage, la prostitution. Des 40 millions de personnes qui sont prostituées dans le monde, la grande majorité sont des femmes et des enfants⁶.

Les définitions doxiques du lesbianisme comme une homosexualité féminine ou une sexualité parmi d'autres gomme la résistance qu'il représente à un régime reposant sur l'accessibilité des femmes, et le contrôle de leur capacité reproductive. Que cette résistance soit revendiquée ou non par les lesbiennes elles-mêmes ne la réduit en rien. Par ailleurs, si toutes ne sont pas politisées, peu ignorent le statut inégalitaire des femmes, les injonctions qui pèsent sur elles et les injustices qu'elles vivent sinon dans leur entourage immédiat, à tout le moins à travers le monde. Dans le cadre du présent texte, j'entends le terme « lesbienne » dans le sens suivant : tout être autonome ayant subi la socialisation imposée aux membres de la classe particularisée des « femmes » et réservant son attention la plus soutenue et sa vie intime aux êtres ayant ce même parcours.

Quand la perspective se renverse

Pour décrire les représentations des lesbiennes dans les mass-média, le néologisme « lesbicide » me semble plus approprié que le mot « lesbophobie ». Officiellement, « lesbophobie » renvoie aux effets croisés de l'homophobie et du sexisme. Littéralement, il s'entend comme la peur du lesbianisme. Or, on vient de le voir, c'est bien davantage à son oblitération que l'on assiste. Dans les faits, celle-ci s'opère par la mise en place de mécanismes, symboliques et matériels, qui vont de l'invisibilisation à la récupération, des insultes au viol punitif, du mépris au meurtre. En ce sens, elle cible moins une identité sexuelle qu'auraient les lesbiennes que leur réalité même, non une nature qui leur serait propre, mais leur positionnement politique sur l'échiquier hétérosocial.

Sauf exception, l'accessibilité des œuvres de lesbiennes s'affichant comme telles n'est pas plus acquise que ne l'est leur présence dans les médias. Historiquement, les œuvres de lesbiennes les plus largement diffusées l'ont été parce que ces dernières avaient caché cet aspect de leur vie. Je ne citerai que deux exemples contemporains chez nos voisins du sud : ceux de l'auteure Susan Sontag (1933-2004) et de la photographe des magazines *Rolling Stone*, *Vanity Fair* et *Vogue*, Annie Leibovitz (Davidson, 2011). Il faudra attendre le décès de la première pour que l'on apprenne, à travers de bouleversantes photos de la seconde, qu'elles étaient des compagnes de vie (ces photos montrent, entre autres, les derniers moments du combat de Sontag contre le cancer). À ce stade de sa carrière, la qualité du travail de Leibovitz ne risquait plus d'être remise en question, sa réputation internationale étant solidement établie. Elle était alors et est encore aujourd'hui la photographe la plus reconnue de la planète (Bellafante, 2003). Inutile toutefois de chercher dans les œuvres de telles célébrités, pourtant engagées à gauche, des représentations du lesbicide.

Du côté des artistes s'identifiant clairement comme lesbiennes, mais beaucoup moins médiatisées, je ne peux passer sous silence Zanele Muholi, photographe noire d'Afrique du Sud. L'œuvre imposante de cette

5. <http://www.adequations.org/spip.php?rubrique1>, consulté le 1^{er} septembre 2014.

6. <http://www.adequations.org/spip.php?article963>, consulté le 1^{er} septembre 2014.

« militante visuelle », comme elle se décrit, atteste du lesbicide⁷ et y réagit : « She uses photography to humanise and seek justice for the survivors of sexual violence, as well as those who have lost their lives⁸ / Elle utilise la photographie pour humaniser les survivantes des violences sexuelles et demander réparation pour elles ainsi que pour celles qui n'ont pu y survivre ». Elle documente par ailleurs les viols dits « correctifs » et les funérailles de lesbiennes assassinées dans son pays sur le site *Inkanyiso*⁹ (mot zulu qui signifie « lumière ») qu'elle a fondé. On y apprend, par exemple, que Disebo Gift Makau (23 ans), dont l'enterrement a eu lieu le 23 août 2014, a été cruellement torturée avant de mourir.

Voici comment le site de la Gaîté Lyrique de Paris présentait Muholi lors de son passage dans la ville française en novembre 2013 :

Zanele Muholi s'est intéressée à la photographie en réalisant la valeur de ce support comme outil de sensibilisation à la cause des victimes d'homophobie, des viols et des homicides commis sur les lesbiennes. Ses portraits, frontaux, assumés, racontent la fierté d'une jeune génération de femmes et d'hommes décidés à refuser en bloc discrimination et commisération¹⁰.

« En Afrique du Sud, déclare la photographe, plus de 500 lesbiennes sont assassinées chaque année [...] et des milliers subissent [...] le viol "correctif" censé les ramener à l'hétérosexualité »¹¹. Mais si tout le monde a entendu parler de Sontag et a vu au moins une, sinon plusieurs photos de Leibovitz, Muholi et son « artivisme¹² » restent largement méconnus du grand public.

Un corpus lesbien

Trois œuvres, chacune d'une artiste provenant d'un pays occidental distinct, constituent le corpus que j'analyse dans la suite de ce texte. Pour sélectionner ces œuvres, j'ai retenu trois critères. Le premier est la visibilité de l'artiste en tant que lesbienne ; le deuxième, la (toute) relative accessibilité des œuvres et le troisième, leur appartenance à un même genre artistique.

On ne s'étonnera pas qu'un thème aussi chargé politiquement que le lesbianisme ait été proposé sous des emballages trompeurs, non seulement dans les médias mais également dans la littérature. Au siècle dernier, il en a été ainsi du *lesbian pulp* dont les couvertures pornographiques ne laissaient rien présager de la qualité des textes par ailleurs encadrés par les codes moraux que l'on devine (Fortier, 1998 : 32). Plus récemment, des artistes lesbiennes se sont tournées vers des genres marginaux leur permettant d'avoir un meilleur contrôle sur la représentation visuelle et textuelle de leur réalité, comme la bande dessinée. Cette forme connaît une telle popularité depuis le début du siècle qu'on serait tenté de l'associer à l'émergence de mouvements de révolte et d'indignation face aux dictatures politiques et économiques.

Océanosemarie, une comédienne française ayant monté un spectacle inspiré de sa vie, a ainsi choisi de transposer ce dernier sous cette forme en 2013. En quatrième de couverture de l'album intitulé *La*

7. « Corrective rape is on the rise in South Africa. More than 10 lesbians are raped or gang-raped weekly, as estimated by Luleki Sizwe, a South African nonprofit. It is estimated that at least 500 lesbians become victims of corrective rape every year and that 86 % of black lesbians in the Western Cape live in fear of being sexually assaulted, as reported by the Triangle Project in 2008 » (Di Silvio, 2011).

8. <http://www.visibleproject.org/blog/award/award-2013/inkanyiso-zanele-muholi/>.

9. <http://inkanyiso.org/>, consulté le 8 septembre 2014.

10. <http://gaite-lyrique.net/photographies/diaporama-de-zanele-muholi-photographe-realisateur-et-activiste>, consulté le 9 mai 2014.

11. <http://www.barbieturix.com/2013/10/29/zanele-muholi-du-queer-en-afrique/> consulté le 12 mai 2014.

12. Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi donnent cette définition : « L'artivisme est l'art d'artistes militants [...]. Art engagé et engageant, il cherche à mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à lui faire prendre position », dans *Artivisme : art militant et activisme artistique depuis les années 60* (4^e de couverture, 2010).

*Lesbienne invisible*¹³, on lit qu'«elle décrypte sous le trait malicieux de Sandrine Revel [l'illustratrice] les idées reçues sur les lesbiennes... [...]». N'étant pas bédéiste, elle a dû faire appel à cette dessinatrice, ainsi qu'à une scénariste. Pour rester dans les limites du genre et éviter la lourdeur de formules comme l'auteure, la scénariste et/ou l'illustratrice, j'ai opté pour des œuvres entièrement créées (c'est-à-dire écrites et dessinées) par une seule et même personne.

Les trois œuvres graphiques que j'ai retenues sont parues entre 2010 et 2014, et ont toutes été réalisées par une artiste primée. *Le bleu est une couleur chaude*¹⁴, de la Française Julie Maroh, paraît en 2010, *Are You My Mother? A Comic Drama*¹⁵ de l'Américaine Alison Bechdel, en 2013, et enfin *J'aime les filles* de la Canadienne d'origine abénaquise, Obom (pseudonyme de Diane Obomsawin), en 2014. Contrairement au titre et à la présentation de la bédé *La lesbienne invisible*¹⁶, il n'y a pas de références directes ici à l'oblitération des lesbiennes ou aux préjugés qu'elles doivent affronter. Comme pour Océanosemarie, et de l'aveu des artistes elles-mêmes, le propos s'inspire d'expériences vécues.

Devant cette démarche autobiographique des artistes, on s'attendait, du côté de la réception, au silence habituel ou à un éreintement des œuvres. Or celles-ci – dans la mesure où elles traitent de la découverte de l'attirance sexuelle, de l'amour et de la quête de soi – ont été déclarées universelles. S'inspirant de l'œuvre de Maroh, un réalisateur tournera un film (*La vie d'Adèle*) qui gagne la Palme d'or en 2013. Celle de Bechdel décroche le titre de *New York Times Bestseller*. Enfin, celle récemment parue d'Obom fait l'objet d'une réception plus qu'élogieuse, si bien que la bédéiste réalise à l'heure actuelle un film d'animation à partir de sections de son album. Ainsi, dans les trois cas, la reconnaissance est au rendez-vous. Comment expliquer cette réussite? Est-ce l'engouement actuel pour les récits de vie et les histoires illustrées, combiné au talent indéniable des artistes? Ou est-ce le monde qui est en train de changer? Commençons par voir comment ces œuvres sont présentées.

Dans *Le bleu est une couleur chaude*, Maroh raconte le basculement de la vie de Clémentine «le jour où elle rencontre Emma, une jeune fille aux cheveux teints en bleu, qui lui fait découvrir toutes les facettes du désir et lui permettra d'affronter le regard des autres» (4^e de couverture). Dans *Are You My Mother?*, Bechdel, à travers «une quête pour comprendre sa relation complexe avec sa mère, [...] une femme dont les aspirations artistiques ont baigné [son] enfance¹⁷» (4^e de couverture), «sonde les origines de son homosexualité et [...] la difficulté de se bâtir une vie amoureuse harmonieuse¹⁸». Enfin, dans *J'aime les filles*, Obom «met en image dix courts récits de premiers émois vécus par des filles qui aiment les filles, chacune d'elles représentée par un animal différent [...]» (4^e de couverture de la version anglaise de l'œuvre¹⁹).

Ces résumés éclairent la teneur des titres. Celui, déclaratif, de Maroh, *Le bleu est une couleur chaude*, en renversant la perception admise sur la «température» de cette couleur dite «froide», illustre le bouleversement que produit un amour lesbien sur la vision hétérosociale du monde qui nous est inculquée. L'association du bleu, couleur de l'infini et donc de la liberté, à Emma, artiste et militante au sein du mouvement

13. Co-scénarisé avec Murielle Magellan, illustrations de Sandrine Revel (Delcourt, 2013).

14. Première bande dessinée à inspirer un film, *La vie d'Adèle: Chapitres 1 et 2*, celui-ci reçoit la Palme d'Or en 2013.

15. Traduit par *C'est toi ma maman? Un drame comique*, trad. de l'anglais par Lili Sztajn et Corinne Julve (Denoël, 2013).

16. «La» lesbienne dont il est question dans cet album ne bouscule pas les codes de la féminité.

17. Il s'agit de ma traduction.

18. <http://www.20minutes.fr/livres/1253791-20131123-c-maman-drame-comique-alison-bechdel-chez-denoel-graphic-paris-france> consulté le 14 mai 2014.

19. Je traduis. *On Loving Women* (Drawn & Quarterly, 2014) est signé Diane Obomsawin (pluôt qu'Obom) et est traduit par Helge Dasher. Le dessin qui apparaît sur sa première de couverture est beaucoup plus pudique que celui qui apparaît sur celle de la version originale. Par ailleurs, la quatrième de couverture originale ne comporte qu'un dessin, alors que celle de la traduction rassemble, outre un dessin différent, une citation d'un commentaire élogieux et un résumé.

LGBT, est d'autant plus éloquente qu'elle bouscule les codes sociaux contemporains qui réservent cette couleur, comme on le sait, aux garçons. Sa chevelure bleue marquerait en ce sens son désir de vivre dans une société plus ouverte et inclusive. Il faut sans doute rappeler que cette œuvre paraît dans une France qui s'affiche intolérante vis-à-vis de l'homosexualité et des questions liées au genre. Cette intolérance est toutefois contestée de l'intérieur par un ensemble d'organismes progressifs. Comme Emma, sa créatrice Maroh, née en 1985, s'oppose activement au conservatisme de son pays. Il n'en va toutefois pas de même pour le personnage de la jeune Clémentine, qui n'arrivera à vivre son lesbianisme que dans le secret et l'invisibilité.

Le titre interrogatif de Bechdel *Are You My Mother?* est quant à lui, emprunté à un conte pour enfants de P. D. Eastman. Dans ce conte, un oisillon, éclos pendant que sa mère est en quête de nourriture pour lui, part à sa recherche. Comme il ne sait pas à quoi elle ressemble, il demande successivement à un chien, un chat, un avion et une pelleuse mécanique s'ils sont sa mère. Cette référence à une œuvre qui paraît en 1960, soit l'année de la naissance de Bechdel, est aussi un indicateur historique sur le plan des droits des minorités, quasi inexistant à l'époque. Dans cette Amérique-là, les femmes sont encore soumises à l'autorité légale de leur mari et les homosexuels passent pour de dangereux déviants. Ce contexte répressif contribue à expliquer l'attitude distante de la mère de Bechdel vis-à-vis de sa fille. D'une part, cette épouse traditionnelle et croyante était aux prises avec un époux colérique et contrôlant, dont les aventures homosexuelles clandestines pesaient comme une épée de Damoclès sur la famille. D'autre part, elle était douée pour la musique et l'art dramatique, et souffrait de ne pas pouvoir se réaliser sur le plan artistique. Elle encouragera d'ailleurs sa fille à le faire, allant même jusqu'à lui conseiller de ne pas avoir d'enfants pour y arriver²⁰. Bechdel fera plus, elle deviendra, au grand dam de sa mère, non seulement féministe militant en faveur de l'avortement, mais également lesbienne!

Le titre de l'œuvre graphique d'Obom provient lui aussi d'un emprunt. «J'aime les filles» est l'intitulé d'une chanson de Jacques Lanzman. Il est aussi son refrain répété vingt-quatre fois en trois minutes vingt-cinq secondes. Il s'agit en fait d'une anaphore, la figure de style par excellence de l'obsession, mais aussi du plaidoyer, de la détermination, en l'occurrence à dire son «amour» des filles. Interprétée par un Jacques Dutronc charmeur, cette chanson eut un succès retentissant lors de sa sortie en 1967. Obom a alors neuf ans, l'âge des premières fascinations qui se portent, dans son cas, sur les chevaux, Superwoman et les filles, une formule explosive que la chanson de Lanzman cristallise dans un tout autre sens que celui de l'époque.

Dans son œuvre, créée 46 ans plus tard, Obom opère le détournement du cadre hétérosexuel et sexiste de la chanson, qui donne la parole à un homme collectionneur de jeunes femmes²¹. Elle raconte ainsi la découverte que font dix lesbiennes, dont elle-même, de leur attirance pour une fille. De la sorte, elle remplace l'univers du fantasme sexuel don-juanesque, ou du récit de vie d'un séducteur, suggérés par la chanson de Lanzman et la performance qu'en donne Dutronc, par un moment clé de la vie de lesbiennes. La promenade du chanteur entre des filles sages comme des images et interchangeables, s'est transformée en une suite de rencontres originales entre individus dotés d'une parole propre (parfois en langue des signes²²) et d'une agentivité que l'ordre lesbicide n'arrête pas.

20. «J'ai reçu ce message de ma mère: n'aie pas d'enfant (*rires*). Elle ne l'a jamais dit mot pour mot. Mais je le savais. J'ai toujours eu le sentiment qu'avoir des enfants l'a empêchée de mener sa vie, de s'émanciper. C'était donc à moi de faire les choses qu'elle n'a jamais pu faire.» <http://www.lesinrocks.com/2014/02/21/actualite/societe/alison-bechdel-nos-parents-peuvent-nous-rabaisser-et-nous-reprimer-11475950/> consulté le 14 mai 2014.

21. Dans la version du 16 novembre 1967 (Archives INA) que l'on trouve en ligne à l'adresse suivante: <https://www.youtube.com/watch?v=EoxRuumAY6Y>, Dutronc est entouré de six jolies jeunes femmes, trois postées derrière un cadre vertical vide et trois assises par terre à même le plancher. Il se promène de l'une à l'autre tandis qu'elles restent immobiles et silencieuses. Au moment où il s'assied dans un fauteuil confortable, une septième jeune femme vient lui apporter un téléphone afin qu'il puisse répondre aux «filles» qui l'appellent sans qu'on entende jamais leur voix. Consulté le 16 septembre 2014.

22. Dans l'«autobédégraphie» intitulée *C'est tombé dans l'oreille d'une sourde* (*Canadian Disability Activism Beyond the Charter: Location Artistic and Cultural Interventions*, sous la direction de M. Orsini et C. Kelly, UBC Press, 2014), Véro Leduc met bien en relief l'importance du point de vue: Qui «parle» et pour qui?

J'aime les filles est la plus ludique et la plus dépouillée des trois œuvres du corpus. Plutôt que d'aborder la dimension psychologique des personnages, l'artiste s'appuie sur des topos évocateurs pour les lesbiennes, comme la combativité des Amazones ou la liberté des chevaux sauvages. Obom recourt par ailleurs à la forme animale pour représenter l'ensemble de ses personnages, lesbiens et non lesbiens. De la sorte, elle nous rappelle que nous appartenons tous à la même espèce. Avec une grande économie de mots et de traits, Obom ravive dans notre mémoire la première fois où un émoi, faisant s'emballer notre cœur, nous a saisis.

Représentations du lesbicide

Les affronts que subissent les lesbiennes ne constituent pas le sujet principal des trois œuvres, mais ils sont loin d'en être absents. C'est dans l'album de Maroh qu'ils occupent le plus de place et pèsent le plus lourdement sur le récit. Cela n'est guère étonnant à la lumière des débats qui sévissent en France depuis quelques années. Alors que la représentation directe d'offenses fait l'objet d'à peine six pages sur les 290 pages de l'œuvre de l'Américaine Bechdel et de trois des 81 pages de celui de la Canadienne francophone Obom, elle s'étale sur 32 des 151 pages que comporte *Le Bleu est une couleur chaude*. Cette proportion équivaut à 21 % de l'œuvre contre plus ou moins trois pour cent pour les deux autres.

Le personnage le plus touché par les manifestations de haine vis-à-vis du lesbianisme est d'ailleurs la jeune narratrice de cette histoire. Clémentine a 15 ans au moment où elle voit Emma pour la première fois. Celle-ci marchait bras dessus bras dessus avec son amante dans la rue. La vision de cette fille aux cheveux bleus déclenche une forte attirance chez elle, attirance qui lui fait « horreur » (19), comme elle l'écrit dans son journal. Elle a intégré la perception fortement négative de l'homosexualité que véhicule son entourage. Après une année de refoulement de son sentiment, elle osera aborder cette inconnue plus âgée qu'elle, geste qui lui vaudra d'être ostracisée par ses amis. Éberluée, Clémentine confronte une copine en lui demandant pourquoi elle l'ignore soudainement. Le visage tordu par le dégoût, celle-ci rétorque : « Ça me donne envie de gerber rien que de penser que t'étais ma copine et que je t'ai invitée à dormir chez moi » (63). Seul un garçon de son groupe d'amis, qui, on l'apprendra par la suite, est dans le placard, lui restera fidèle.

Après cet épisode, Clémentine vivra du déni, des tiraillements, ainsi que des rencontres secrètes avec Emma : « Maintenant... Nous sommes très proches. [...] J'attends... retenant mon souffle [...]. Puis l'instant d'après, la honte me gagne, je me hais » (83). L'année de ses 17 ans, ses parents découvrent sa relation avec Emma et la flanquent à la porte : « mon père défiguré par la colère m'a déclaré "si tu pars avec elle, tu n'es plus ma fille" » (132). Elles emménagent ensemble et vivent un grand amour. Mais les rejets que Clémentine a subis l'ont profondément affectée et son désir de garder leur relation secrète crée des tensions entre elles. Clémentine développe une dépendance aux médicaments. Leur impact sur sa santé fragile sera dévastateur. Durant sa trentième année, elle tombe très malade et Emma doit l'emmener d'urgence à l'hôpital. Elle se heurte à un médecin qui refusera catégoriquement de la renseigner sur l'état de Clémentine : « Je ne peux parler qu'à un membre de sa famille » (146). Après le décès de celle-ci, son père, qu'Emma n'avait pas revu depuis qu'il avait mis sa fille à la porte, lui crachera sa haine sans daigner s'adresser directement à elle : « Je ne vois pas ce que cette dépravée qui l'a conduite à sa perte fait ici » (27). Pas question qu'il admette la part qu'il a jouée dans la détresse de sa fille. Il gâche de plus l'ultime demande que cette dernière lui avait faite : accueillir Emma une seule nuit sous son toit.

Outre les réactions de rejet et de haine que suscite le lesbianisme, Maroh montre leur effet sur sa narratrice, qui se dénigre, s'isole et se détruit. Du côté de *J'aime les filles*, les manifestations d'animosité sont davantage circonscrites et compensées par la présence d'autres lesbiennes ou d'héroïnes (Superwoman), ainsi qu'un climat politique plus favorable (années 70 et 80). Ainsi, leurs conséquences sont beaucoup moins dramatiques que dans le récit de Maroh. La première occurrence de celles-ci survient dans l'« Histoire de Sasha ». Lors d'une prise de photos en photomaton, Sasha ne peut se retenir de donner un baiser à sa meilleure amie. Celle-ci réagit en criant au viol : « Je suis restée bloquée pendant plusieurs années pour faire

les premiers pas» (5/19²³). Sasha ne s'empêchera toutefois pas d'être claire désormais sur son attirance pour les filles, ce qui lui vaudra d'être sollicitée par nombre de camarades désireuses «de vivre une expérience homosexuelle» (7/21), mais sans le préciser. Cette curiosité, qui peut donner à la personne sollicitée l'impression d'être populaire, l'instrumentalise, comme s'en rend vite compte Sasha: «il n'y avait pas d'amour» (7/21). La dernière occurrence d'un affront se produit dans le récit qui suit immédiatement celui-ci, récit qui a lieu dans la campagne québécoise. Elle est le fait d'une mère qui, découvrant la relation de sa fille avec une amie, décide de l'envoyer en Ontario pour les séparer. Comme la situation se reproduit dans ce lieu, la mère lui fait subir une humiliante visite chez un gynécologue, tient un conseil de famille culpabilisant et l'envoie chez sa grande sœur à Montréal, la privant ainsi de son cheval adoré.

Sans surprise, puisqu'elle a opté pour un roman graphique de près de 300 pages, les représentations les plus complexes du lesbicide se trouvent chez Bechdel. Elles impliquent la mère de la narratrice, une femme profondément religieuse que les aventures homosexuelles de son mari ont fortement éprouvée²⁴. L'incapacité de la mère à accepter le lesbianisme revendiqué de sa fille ne l'empêche toutefois pas de la soutenir financièrement après ses études pour qu'elle puisse s'imposer dans son art.

Bechdel relate la réaction de sa mère lorsqu'elle lui apprend qu'un éditeur est intéressé à publier une de ses bédés qui met en scène des lesbiennes: «Isn't that a rather narrow scope / N'est-ce pas d'une portée limitée» (181), lui répond-t-elle froidement, avant d'ajouter «You're not going to use your real name, are you? / Tu ne vas pas utiliser ton vrai nom, n'est-ce pas?» (182). Au moment où Bechdel lui annonce que le contrat pour le premier tome de sa série *Dykes to Watch Out For* est signé, sa mère revient à la charge en lui demandant de ne pas utiliser son vrai nom: «I don't want the relatives talking about you. What attitude am I suppose to take? Defend you? Laugh it off? / Je ne veux pas que la parenté se mette à parler de toi. Quelle attitude suis-je censée adopter? Te défendre? En rire?» (228). Jouant sur les sentiments, elle ajoute: «Can't you understand me / Ne veux-tu pas me comprendre?» (229). En une autre occasion, Bechdel souffrant d'une rupture amoureuse, se réfugiera en vain chez sa mère, qui n'aura pas un mot de réconfort pour elle.

L'une des lignes de force qui se déploient dans cette œuvre complexe est la mise au jour par Bechdel de la nature des tensions qui existaient chez chacun de ses parents (l'homosexualité refoulée du père et les ambitions artistiques réprimées de la mère²⁵), mais également entre eux. Ils ne s'entendaient pas et n'étaient pas heureux d'être parents. Avant cette découverte, Bechdel était convaincue que ses difficultés relationnelles étaient liées à son «homosexualité» (156), plutôt qu'à l'impact sur ses parents de la répression des homosexuels et des femmes et au fait qu'ils la relayaient à leur tour avec leurs enfants. Elle comprend que sa fidélité à ses élans, rendue possible par son féminisme et sa conscience politique, lui a donné un équilibre qu'elle n'aurait pas connu autrement: «If it weren't for the unconventionality of my desires, my mind might never have been forced to reckon with my body / N'avait été du caractère non conventionnel de mes désirs, mon esprit n'aurait pas été forcé à se réconcilier avec mon corps» (156). Ce constat rejoint celui de Clémentine confiant à Emma, à la clôture du *Bleu est une couleur chaude*: «mon amour, tu m'as sauvée d'un monde établi sur des préjugés et des morales absurdes pour m'aider à m'accomplir entièrement» (153).

Si aucune des œuvres du corpus n'aborde de front la récupération morale et marchande du lesbianisme dans les médias de masse, leurs propres représentations des lesbiennes s'en distancient grandement. D'une part, elles ne les montrent pas en fonction des genres. D'autre part, les portraits qu'elles dressent d'elles

23. La pagination n'est donnée que pour chaque histoire. Le premier chiffre renvoie à cette pagination tandis que le second donne la page de l'ensemble de l'œuvre à partir de la pagination de la première histoire.

24. Dans le tome précédent des mémoires de Bechdel, qui traite de sa relation à son père décédé en 1980, on apprend que ce dernier s'est retrouvé devant la justice pour avoir courtisé un jeune homme mineur.

25. «s'intéresse au rapport à la mère [...] [et] analyse avec minutie la difficulté pour une femme de se poser comme sujet», <http://eveve.lefigaro.fr/livres/livre/alison-bechdel-lili-sztajn-corinne-julve-c-est-toi-ma-maman-2352658.php> consulté le 5 novembre 2015

incluent leur situation en regard de la présence ou de l'absence d'autres lesbiennes et de leur participation ou pas à une communauté ou un mouvement militant (féministe, homosexuel, allosexuel).

Le recul salutaire

Les œuvres de Bechdel, Maroh et Obom représentent des personnages de lesbiennes aux prises avec une variété d'affronts lesbicides. Lorsque ces personnages dépassent le stade de la découverte des premiers désirs, l'accessibilité à des modèles ou à un entourage aimant devient un précieux atout pour traverser ces épreuves. Ce qui distingue le parcours d'Emma de celui de Clémentine, c'est le fait que la première a pu bénéficier, en plus du soutien de son amante, de celui de sa mère et d'amis politisés : « Elle [ma mère] voulait simplement que je sois heureuse et que je m'accepte en tant que personne [...], elle [Sabine, sa première amante] m'a initiée à la culture gay et ses amis sont devenus les miens » (76-77).

Emma en vient à s'engager dans la lutte contre les préjugés menée par les groupes LGBT. Il en va de même pour le personnage d'October dans *J'aime les filles* : « À l'âge de 15 ans je suis allée à la 'Gay Liberation Front Meeting' » (5/57). Le militantisme favorise les échanges de points de vue et donc le développement d'analyses plus fines des mécanismes de domination. Bechdel montre bien ce processus dans l'ensemble de son œuvre, de *Dykes to Watch Out For* (1982) à *Are You My Mother* (2013), en abordant diverses formes de discrimination, dont le classisme, le racisme, le capacitisme et la transphobie.

Bien que les auteurs n'aillent pas jusqu'à illustrer la construction du réel, la représentation de résistances aux tentatives de répression des désirs et des sentiments constitue un apport important du corpus. De manière prévisible, c'est dans l'œuvre de la bédéiste la plus jeune que l'illustration des pressions à l'hétérosocialité ressort le plus clairement. Après une série d'ostracismes, Clémentine, bien que toujours très amoureuse d'Emma, se met à fréquenter, tout juste avant ses trente ans, un collègue en cachette. En se conformant de la sorte aux attentes sociales, elle tente d'alléger la souffrance que lui a causée les multiple rejets qu'elle a subis.

Malgré les gains des luttes féministes, les jeunes femmes en âge de procréer demeurent la cible de fortes pressions de la part de leur entourage et des médias pour enfanter. Après la deuxième vague du Mouvement de libération des femmes (MLF), qui dénonçait la réduction des femmes à leur sexe, on a vu apparaître, dans les sociétés occidentales, un discours racoleur qui incitait les jeunes femmes à voir leur corps comme une fabuleuse source de pouvoir et la sexualité, comme le lieu par excellence de la réalisation de soi (le *Girl Power*). Elles étaient invitées à devenir toujours plus féminines et sexy (avec les coûts en temps et en argent que cette démarche comporte), mais aussi plus audacieuses et aventurières, et donc plus à risque de vivre des expériences hétérosexuelles et à tomber enceintes. Clémentine, la figure la plus maltraitée par son entourage immédiat, est aussi la seule à s'imaginer mère d'un enfant, mais avec Emma comme partenaire.

Bien qu'originales sur le plan du thème et de la structure²⁶, sur celui du contenu, les histoires de Bechdel, Maroh et Obom s'inscrivent dans le registre du récit. Ce réalisme inclut la représentation de la sexualité des amantes. Cette dernière apparaît explicitement dès la page couverture de l'œuvre d'Obom, qui présente deux amantes nues²⁷ en train de faire l'amour ; dès la page 18, dans celle de Maroh, qui illustre un contact sexuel fantasmé ; et, de manière plus discrète, aux pages 184 et 188 (sur 289 pages) dans celle de Bechdel²⁸. S'agit-il de montrer une fois pour toutes ce que nombre d'hétérosexuels et d'homosexuels masculins peinent à imaginer, soit une sexualité sans homme, pas même sous la forme d'un godemichet ? Ou la représentation

26. Je n'ai pas la place pour traiter de cet aspect dans cet article.

27. Pour la traduction anglaise, publiée chez Drawn & Quarterly (2014), Diane Obomsawin a dû habiller ces amantes (animalisées comme tous les personnages représentés dans *J'aime les filles*) et éliminer les gestes qui indiquaient leur proximité sexuelle.

28. Les illustrations étaient plus explicites dans l'œuvre précédente, qui racontait l'histoire de son père homosexuel décédé. Celle-ci relate l'histoire de sa mère, une femme croyante qui était toujours vivante au moment de sa parution : elle lui est dédiée.

de la sexualité, rapportant beaucoup plus que la mise en forme de visions du monde, est-elle devenue un critère éditorial privilégié? Bien sûr, l'un n'exclut pas l'autre, comme en attestent les œuvres du corpus.

Sous la peau des images

Après avoir mis en scène des amantes joyeusement rebelles et insaisissables en s'appropriant la chanson de geste (*Les Guérillères*, 1969) et les mythes de métamorphose (*Le Corps lesbien*, 1973), Monique Wittig, à l'avant-garde de la représentation des lesbiennes sur la scène francophone, s'est ensuite tournée vers des protagonistes plus satiriques et politiques en s'inspirant d'œuvres classiques comme le *Don Quichotte* de Cervantès (*Voyage sans fin*, 1985) et la *Divine Comédie* de Dante (*Virgile, non*, 1985). Mais l'époque des utopies, entourant l'émergence du MLF, et celle des dystopies qui l'a suivie, sont révolues.

Dans les œuvres analysées ci-haut, les artistes optent pour une approche plus conforme à la culture mondialisée de l'image. En tant qu'espace de monstration du soi, celle-ci se prête parfaitement à leur projet autobiographique et favorise une identification plus étroite du lectorat. En choisissant l'alliage texte-image propre au genre de la bande dessinée, elles peuvent éviter non seulement le sens de leur œuvre, mais contrôler également la récupération qui sévit à l'endroit des lesbiennes dans la culture populaire.

De fait, le réalisme en œuvre dans leurs bandes dessinées travaille à défaire l'instrumentalisation et la marginalisation des lesbiennes en recentrant la narration sur leurs préoccupations existentielles, leurs ressources et leurs perspectives sur le monde. Les textes-images de Bechdel, Maroh et Obom offrent l'avantage d'être non seulement plus attrayants qu'un texte seul, mais également plus démocratiques dans un monde où les cultures se côtoient et entrent en dialogue plus facilement.

Zanele Muholi a choisi la photographie, ce « médium sans artifices, compréhensible et accessible à tous, sans distinction de classe, de couleur ou de sexe »²⁹, pour donner à voir des lesbiennes africaines noires (le lesbianisme étant perçu dans certaines cultures de ce continent comme un « fléau » exclusivement occidental). Ses portraits, qu'elle montre à travers le monde, sont au cœur du combat que la photographe mène contre l'élimination actuelle et historique des lesbiennes noires, en particulier en Afrique du Sud.

En recourant au dessin, Bechdel, Maroh et Obom se donnent, parallèlement à Muholi, la possibilité de rejoindre un maximum d'êtres humains, incluant les lesbiennes isolées ou contraintes à la clandestinité pour survivre. Ces artistes ne se laissent pas démonter par les armes insidieuses et terriblement séduisantes que sont les images 4K, les surfaces ultra HD ou les écrans Rétina, car sous la peau de leurs doigts respirent des êtres non financièrement modifiés.

Références

ABOUDRAR, Bruno Nassim. 2014. *Comment le voile est devenu musulman*, Paris : Flammarion.

ARC, Stéphanie. 2006, *Les lesbiennes*, Paris : Le Cavalier Bleu.

ARC, Stéphanie et Natacha CHETCUTI. 2015. « À l'école de la diversité... Le traitement de l'homosexualité féminine dans une série populaire, l'exemple de "Plus Belle la vie" » *Miroir/Miroir*, n° 4, p. 35-56.

ATTANÉ, Isabelle, Carole BRUGEILLES ET Wilfried RAULT. 2015. *Atlas mondial des femmes. Les paradoxes de l'émancipation*. Paris : Autrement.

29. <http://www.barbieturix.com/2013/10/29/zanele-muholi-du-queer-en-afrique/> consulté le 12 mai 2014.

- BARBIETURIX. 23 avril 2014. «Schweppes, les médias et le mythe de la lesbienne idéale». En ligne : <http://www.barbieturix.com/2014/04/23/schweppes-les-medias-et-le-mythe-de-la-lesbienne-ideale/>. Consulté le 24 juin 2015.
- BECHDEL, Allison. 2013a. *Are You My Mother?*, Boston et New York : Mariner Books.
- _____. 2013b. *C'est toi ma maman?* trad. de l'anglais par Lili Sztajn et Corinne Julve, Paris : Denoël Graphic.
- BELLAFANTE, Gina. 2003. «What Celebrity Looks Like: The Annie Leibovitz Aesthetic», *The New York Times*. En ligne : <http://www.nytimes.com/2003/10/26/books/art-what-celebrity-looks-like-the-annie-leibovitz-aesthetic.html>. Page consultée le 15 avril 2015.
- CHAREST, Danielle. 1994. «Madonna ou les boucles», dans *Madonna. Érotisme et pouvoir*, sous la dir. de Michel DION, Paris : Kimé.
- CIASULLO, Ann M. 2012. «Making Her (In)Visible. Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s», *The Gender and Media Reader*, sous la dir. de M. C. KEARNEY, New York et Londres : Routledge, p. 329-343.
- DAVIDSON, Guy. 2011. «The Closet of the Third Person' : Susan Sontag, Sexual Dissidence, and Celebrity», *Life Writing*, vol. 8, n° 4, p. 387-397.
- DÉTREZ, Christine et Anne SIMON. 2006. *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris : Seuil, 2006.
- DION, Michel et Mariette JULIEN. 2010. *Éthique de la mode féminine*, Paris : Puf.
- DISYLVIO, Lorenzo. 2011. «Correcting Corrective Rape: Carmichele and Developing South Africa's Affirmative Obligations To Prevent Violence Against Women», *Georgetown Law Journal* 99 : 1469-515.
- DUFOUR, Dany-Robert. 2011. *L'individu qui vient... après le libéralisme*, Paris : Denoël.
- FORTIER, Muriel. 1998. «Les lesbian pulps : un instrument de conscientisation», dans *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, sous la dir. de I. DEMCZUK et F. W. REMIGGI, Montréal : VLB éditeur, p. 27-52.
- GORI, Roland. 2013. *La fabrique des imposteurs*, Paris : Liens qui libèrent.
- GUILLAUMIN, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du Pouvoir. L'idée de Nature*. Paris : Côté-femmes, coll. «Recherches».
- HOOKS, bell. 1981. «Sexism and the Black Female Slave Experience», dans *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, p. 15-49.
- KENNEDY, Roseanne E. 1994. «The Gorgeous Lesbian in LA Law: The Present Absence?», dans *The Good, the Bad, and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with the Lesbian*, sous la dir. de D. HAMER et D. BUDGE, London : Pandora, p. 132-141.
- LE BRETON, David. 2010. «D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle», dans *Éthique de la mode féminine*, sous la dir. de Michel DION et Mariette JULIEN, Paris : PUF, p. 3-26.
- LEMOINE, Stéphanie et Samira Ouardi. 2010. *Artivisme : art militant et activisme artistique depuis les années 60*, Paris : Alternatives.
- MAROH, Julie. 2010. *Le bleu est une couleur chaude*, Grenoble : Glénat.
- OBOM (Diane Obomsawin). 2014. *J'aime les filles*, Montréal : L'oeil de Cravan.

OCÉANEROSMARIE et Sandrine REVEL. 2013. *La Lesbienne invisible*, Paris : Delcourt.

FEDERICI, Silvia. 2014. *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, trad. de l'italien par le collectif Senovero et J. Guazzini, Genève : Entremonde.

SEAGER, Joni. 2009. *The Penguin Atlas of Women in the World* (4^e édition), Brighton : Penguin Books.

TURCOTTE, Louise. 1996. « Queer Theory: Transgression and/or Regression ? » *Canadian Woman Studies*, Spring, Vol. 16, n° 2, p. 118-121.

WITTIG, Monique. 2001. « Paradigme », dans *La Pensée straight*, Paris : Balland.

_____. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*, Boston : Beacon Press.

_____. 1980. « On ne naît pas femme », *Questions féministes*, n° 8, p. 75-84.

WOLF, Naomi. 1991. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York : William Morrow and Compagnie, NYC.