
La science-fiction au prisme de l'intime : étude des séries *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters (2002-2014)

Science-fiction through the prism of the intimate: Lupus and Aâma by Frederik Peeters (2002-2014)

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/resf/3522>

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université de Limoges

Ce document vous est offert par Université de Tours



Référence électronique

Alain Boillat, « La science-fiction au prisme de l'intime : étude des séries *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters (2002-2014) », *ReS Futurae* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 26 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/resf/3522>

Ce document a été généré automatiquement le 26 décembre 2019.

La science-fiction au prisme de l'intime : étude des séries *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters (2002-2014)

Science-fiction through the prism of the intimate: Lupus and Aâma by Frederik Peeters (2002-2014)

Alain Boillat

Nous ne voulons pas conquérir le cosmos, nous voulons étendre la Terre jusqu'aux frontières du cosmos. Telle planète sera aride comme le Sahara, telle autre glaciale comme nos régions polaires, telle autre luxuriante comme l'Amazonie. Nous sommes humanitaires et chevaleresques, nous ne voulons pas asservir d'autres races, nous voulons seulement leur transmettre nos valeurs et en échange nous emparer de leur patrimoine. [...] Nous ne cherchons que l'homme. Nous n'avons pas besoin d'autres mondes. Nous avons besoin de miroirs. (Lem, 1966 [1961], p. 116).

- 1 La présente étude est consacrée à deux séries de quatre albums scénarisés et dessinés par Frederik Peeters, « *Lupus* » (2002-2006) et « *Aâma* » (2011-2014), toutes deux inscrites dans le genre de la science-fiction avec lequel elles instaurent, chacune à leur manière, un rapport singulier qui en fait des objets tout à fait passionnants pour une réflexion sur le genre dans le cadre de la bande dessinée contemporaine d'auteur. En effet, nous verrons que ces deux séries arborent certains signes distinctifs de la « SF » tout en résultant d'une démarche personnelle qui ne se laisse pas réduire aux stéréotypes graphiques et narratifs dont on observe la récurrence dans la bande dessinée « classique ». Dans le récent dossier « Que dit la science-fiction aujourd'hui ? »

proposé par *Les Cahiers de la BD*, l'article introductif fait mention du dessinateur genevois en ces termes :

Une particularité très franco-européenne a changé la donne depuis le début des années 2000 : des auteurs venus de l'édition indépendante ont commencé à investir le champ science-fictionnel. Déjà fortement intellectualisé à la base, le genre devient le vecteur d'une expression très réflexive. Frederik Peeters en est sans doute le précurseur (Tellop, 2019, p. 124).

- 2 Dans le cas d'un auteur comme Peeters issu de l'édition indépendante, la bande dessinée de science-fiction en est venue, à l'orée du XXI^e siècle, à rejoindre certaines préoccupations qui animèrent le champ littéraire à partir des années 1970. Les récentes productions cinématographiques ont d'ailleurs pris une voie similaire avec des films comme ceux de Denis Villeneuve (*Arrival*, 2016), Claire Denis (*High Life*, 2018) ou James Gray (*Ad Astra*, 2019). Dans le panorama des romans de science-fiction qu'ils brossent dans un ouvrage où le genre est envisagé comme « une littérature du réel », Colson et Ruaud notent l'émergence, il y a près de quarante ans chez des écrivains tels que Robert Silverberg, d'un nouveau style caractérisé par une « entrée de l'intime dans un genre plutôt porté au spectaculaire » :

Avec les années soixante-dix et la diffusion de plus en plus large de la spéculative-fiction, la science-fiction ne peut plus se contenter de faire de ses protagonistes de simples vecteurs d'action, il lui faut investir le domaine du moi profond, des doutes existentiels et de la contingence quotidienne (Colson & Ruaud, 2006, p. 103).

- 3 La bande dessinée de science-fiction, elle, est restée plus longtemps chevillée aux pratiques populaires d'exhibition du spectaculaire, exception faite d'un auteur comme Mœbius dont s'inspire beaucoup Peeters, qui put garder un pied dans la production sérielle classique grâce au dédoublement Giraud/Mœbius tout en proposant avec « *Inside Mœbius* » (2004-2010) une série de six albums hautement réflexifs dans lesquels l'auteur se met en scène lui-même (ainsi que ses avatars) au travers d'une suite de rencontres avec ses propres personnages, à la croisée des genres auxquels chacun de ceux-ci est respectivement rattaché (ainsi le Major rappelle-t-il à... Ben Laden : « Je te fais remarquer que tu es en ce moment même dans une histoire de science-fiction », Mœbius 2016 : 145). Les deux « globetrotters » de « *Lupus* », adeptes de substances psychotropes en tous genres, ou Verloc dans « *Aâma* » qui, littéralement, plane au-dessus de terres désertiques comme le héros d'« *Inside Mœbius* », possédé par une « chose » qui provoque chez lui de violentes hallucinations, s'inscrivent cependant dans la filiation de tels romans où l'*inner space* tend à primer sur cet *outer space* dont la découverte constitue pourtant une promesse du genre.¹ L'insondable étrangeté de l'espace intersidéral est reversée soit sur la découverte de nouvelles facettes du Moi – ainsi n'est-ce pas un hasard si le personnage de *Lupus*, dont le prénom correspond à l'appellation d'une maladie auto-immune, se modifie à la rencontre de Sanaa (qui lui redonne en quelque sorte la santé)² –, soit sur les personnages féminins, construits comme des figures d'altérité au psychisme insondable selon une conception qui fait la part belle à des stéréotypes de genre, en l'occurrence ici renforcés par le caractère égotiste d'un récit à la « premier personne » (du masculin)³.
- 4 Les albums de Peeters transposent ainsi dans le langage de la bande dessinée, avec une acuité rare, l'exacerbation des modalités de perception du sensible que Colson et Ruaud repèrent dans un courant de la littérature SF. C'est en examinant les modalités de cet écart que se plaît à creuser Peeters de manière réflexive avec les normes instaurées au cours d'un demi-siècle de bande dessinée de science-fiction – ou plutôt en en déplaçant

habilement les enjeux au niveau diégétique – que nous explorerons ces deux séries majeures de la bande dessinée francophone. À travers l'étude des particularités graphiques et narratives de « *Lupus* » et « *Aâma* », ainsi que du discours tenu dans ces deux séries sur le genre même de la SF, c'est donc plus généralement, au-delà d'éléments idiosyncrasiques à Peeters, l'appropriation de traits génériques par la bande dessinée contemporaine d'auteur que nous souhaitons investiguer.

- 5 Notre analyse prenant en considération le contenu narratif, un résumé liminaire des deux séries s'impose afin de contextualiser les passages sur lesquels nous nous pencherons. « *Lupus* » raconte le périple du personnage éponyme, étudiant qui s'octroie une année sabbatique consacrée à un voyage à travers la galaxie dans un « vaisseau-conteneur » vétuste en compagnie de son ami d'enfance Tony, selon un itinéraire défini en fonction de lieux de divertissement et de vente de substances psychotropes. Dans un bar, il fait la connaissance de Sanaa dont il s'éprend immédiatement, comme nous le comprenons grâce au texte du récitatif à la première personne et au passé (« C'est à ce moment-là que je l'aie vue », Peeters, 2002 : 15). Elle le prie de l'emmener avec lui, ce qu'il accepte, fasciné par la jeune femme. En fait, Sanaa fuit son père, un puissant industriel qui a mandaté un agent pour la retrouver, ce dernier prenant en filature le vaisseau des deux jeunes voyageurs. Le duo de copains devient dès lors un trio à la « Jules et Jim », avec des tensions croissantes. Une nuit, *Lupus* croit avoir rêvé lorsqu'il entend le souffle d'un couple en pleins ébats. Le premier tome s'achève sur un duel au pistolet entre Tony et l'émissaire du père de Sanaa ; *Lupus* est spectateur de cette fusillade qui se solde par la mort des deux adversaires. Le récit devient alors celui d'un couple en cavale à travers différents lieux (dont, dans le tome II, une planète gérée par un consortium d'assurances-vie où le couple est accueilli par un groupe de dissidents du troisième âge), *Lupus* désirant d'autant plus (aider) Saana qu'elle est enceinte (de Tony). La thématique de la paternité appelle son lot de réminiscences de l'enfance (qui se mêlent à des souvenirs ou à des visions cauchemardesques associés à Tony), ce qui donne à *Lupus* l'idée de se cacher avec Sanaa dans une station spatiale qui fut un lieu de vacances passées avec ses parents, et qui est désormais laissée à l'abandon. Le couple s'y rend à bord d'un petit vaisseau faisant office de capsule médicale, piloté par une infirmière d'une espèce extra-terrestre qui s'enfuit avec la capsule une fois la station atteinte, condamnant la fin du récit au huis-clos. L'accouchement de Saana se passe sans problème grâce à un robot réparé par *Lupus*, puis la Loi du Père est restaurée : celui de Sanaa vient la chercher dans la station, et *Lupus* ainsi que le bébé sont récupérés par le père du héros qui surgit de manière providentielle. Le jeune homme rentre alors dans le rang, la dernière planche avant l'épilogue nous le montrant en chemise et cravate dans l'un des bureaux anonymes d'un gratte-ciel.
- 6 « *Aâma* » s'ouvre sur le réveil du héros dans un paysage aride ; d'abord amnésique, il essaie de reconstituer son passé à partir de son propre journal de voyage que lui remet Lincoln, un robot à l'effigie d'un gorille sur lequel sont greffées des jambes humaines. Un flash-back remonte alors à ses retrouvailles avec son frère cadet Conrad qu'il méprise, mais qu'il retrouve par hasard (du moins le croit-il) à un moment difficile : sa librairie de livres anciens vient d'être cambriolée par un escroc, et il est tenu à l'écart de sa fille Lilja après que sa mère, Silice, s'est séparée de lui en lui reprochant, en tant qu'adepte de la procréation naturelle dans une société hyper-technologique, le handicap de la petite, muette et introvertie (le passé de la famille est raconté par fragments à un second niveau de retour en arrière). Agent d'une puissante compagnie, Conrad, protégé par son garde du corps Lincoln, doit se rendre en mission dans une

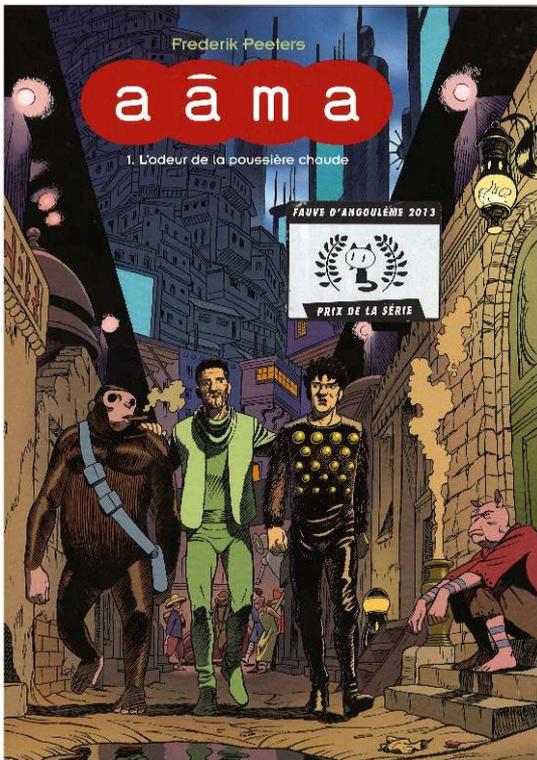
colonie établie sur la planète Ona(ji), et décide d'emmener son frère avec lui. Les membres de la colonie sont aux abois après avoir dû se défendre contre les robots de la station qui se sont retournés contre eux, alors que la scientifique Woland qui mène des expériences sur le projet Aâma s'est enfuie avec le matériel de ses recherches. Une équipe est constituée par Conrad pour partir à la recherche de celle-ci – elle comprend notamment un énigmatique double de Lilja soudainement apparu dans la colonie une semaine auparavant – au cours d'un périple où ses membres découvriront progressivement des organismes fantastiques et effrayants, mi-organiques mi-électroniques, produits d'une contamination de l'entité Aâma libérée par Woland. Au cours de combats menés contre des monstres hostiles résultant de la prolifération d'Aâma, Conrad perd la vie, et Verloc se voit investi de pouvoirs surhumains que lui confère l'entité et qui lui permettent de vaincre au cours d'un duel « superhéroïque » le robot Lincoln. Si Aâma a « élu » Verloc, comme il le comprend au travers de nombreuses visions, c'est parce que « la chose » peut ainsi contaminer Lilja, destinée à « incarner » le centre névralgique de la nouvelle espèce qui gagne le monde en étendant inéluctablement son réseau.

- 7 Ce seul résumé des deux séries fait apparaître combien la seconde recourt plus intensément à des motifs de science-fiction, tandis que « *Lupus* » se contente plutôt d'utiliser les conventions du genre pour créer le cadre dans lequel prend place un récit qui ne dépend que très peu de conjectures quant à une société future. Les deux héros se construisent initialement par contraste avec une autre figure masculine : *Lupus*, le timide étudiant en botanique, se distingue de Tony, le militaire fanfaron ; Verloc, passionné d'Antiquité – on peut dire de lui qu'il résiste dans un premier temps à sa propre inscription dans un monde futuriste⁴ – et devant faire face à plusieurs échecs personnels, est confronté à son frère, sûr de lui, arrogant et aisé, « petit soldat » du pouvoir qui sert les intérêts économiques d'une société aux motivations douteuses. Dans les deux cas, le héros est amené à s'affirmer, mais aussi à se questionner dans sa relation à un « frère ».

Des connotations génériques en (c)ouverture

- 8 Au vu du récit d'« *Aâma* » et comme nous le verrons ci-dessous, Peeters revendique pleinement l'inscription de la série dans le genre de la science-fiction, en dépit de nombreuses similitudes qu'elle présente avec le « réalisme » de *Lupus*. On ne s'étonnera donc pas que les couvertures des quatre tomes d'« *Aâma* » ne fassent pas mystère de cette appartenance générique. Elles représentent respectivement les motifs suivants :
- 9 – En référence aux pages 16 et 17 de l'album, une ruelle d'une cité hétéroclite (« à la Mézières ») en termes de population (individu en tenue de cosmonaute à l'arrière-plan, faciès d'extra-terrestre aux oreilles pointues, gorille fumant le cigare, veste garnie de boules lumineuses jaunes « flashy » comme dans les films de SF pop des années 1970, dinosaure miniature tapi dans une flaque, les pupilles hors de l'eau en clin d'œil au lecteur familier de la présence d'un bestiaire de science-fiction) et d'architecture (mélange des styles intégrant des éléments orientaux, avec un effet similaire à l'atmosphère asiatisante de *Blade Runner*, 1982 ; empilement vertical d'étages, selon une conception fidèle à une représentation traditionnelle de la ville du futur⁵) (ill. 1) ; ces motifs, amorcés dans le premier tome, seront renforcés dans le dernier ;

III.1



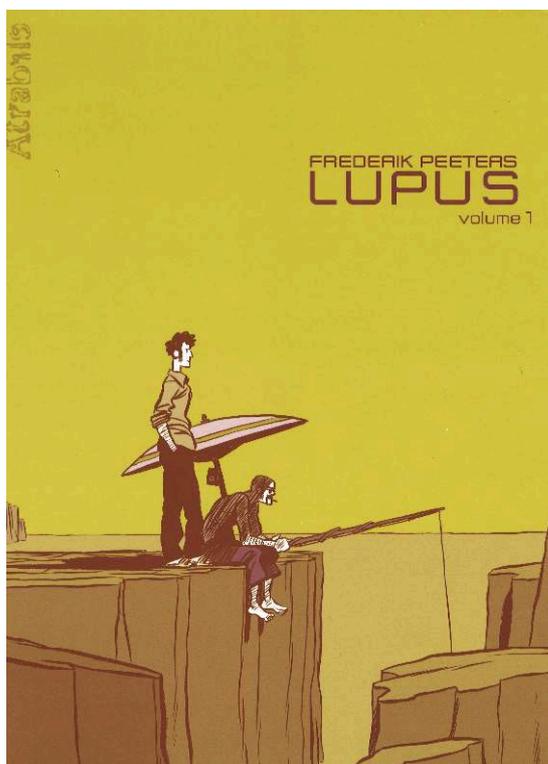
Frederik Peeters, *L'Odeur de la poussière chaude* (« *Aâma* », vol. 1), Paris : Gallimard, 2011, couverture. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 10 – Des tripodes futuristes se frayant un chemin au sein d'une végétation luxuriante et exotique ;
- 11 – Une jeune fille recluse dans un espace sphérique de couleur rose aux parois composées d'étranges sections tubulaires pleines et lisses, en une reprise exacte d'une case de grand format qui apparaît tardivement dans le volume (p. 58) et se voit corrélée à son versant extérieur et connoté comme masculin, une tour d'apparence organique, qui jouera un rôle-clé dans la coda du récit (tome 4, p. 84-85)⁶. L'une des versions alternatives de la couverture dévoilée par l'auteur sur son blog présentait une composition similaire (soit la jeune fille figurée de face, au centre de l'image, dans un environnement clos, et entourée de livres)⁷, mais l'habitat du personnage ne comportait pas encore d'analogies avec l'organique (il s'agit au final d'une sorte de niche faite de rondaux de bois), mais se présentait plutôt comme une cabine bardée de dispositifs mécaniques (comme les sièges du récit-cadre dans « *Matrix* »). On peut dire que la version retenue de la couverture consacre un déplacement progressif de la série d'une conception techno-industrielle vers l'exacerbation d'un merveilleux qui s'incarne dans une « nature » de l'ère post-humain ;
- 12 – Enfin, une figure monstrueuse, boursouflée, recouverte de protubérances végétales bourgeonnantes et d'entrelacs rhizomiques qui laissent à peine entrevoir, de ce corps difforme, le visage et la main du protagoniste en proie à une mutation – celle, pourrait-on dire, qui résulte d'un passage définitif du portrait réaliste à la représentation d'un être de science-fiction. La référence graphique aux portraits végétaux de Giuseppe Arcimboldo a été préalablement explicitée dans une vision cauchemardesque au tome 3 (p. 42), et, hors la seule vision subjective, s'incarne désormais dans une « chose » qui

rappelle « *The Swamp Thing* », « *Hulk* » ou « *Tetsuo* », et se situe au cœur de la spéculation technologique de la série. Même si aucune désignation de collection ne vient préciser le genre, les motifs visuels convoqués ici (à l'exception, à la rigueur, de celui pour lequel Peeters a finalement opté pour le troisième album) renvoient indiscutablement au genre de la science-fiction et à ses mondes autres sur le plan de la technologie, des humanoïdes ou des environnements urbains ou végétaux.

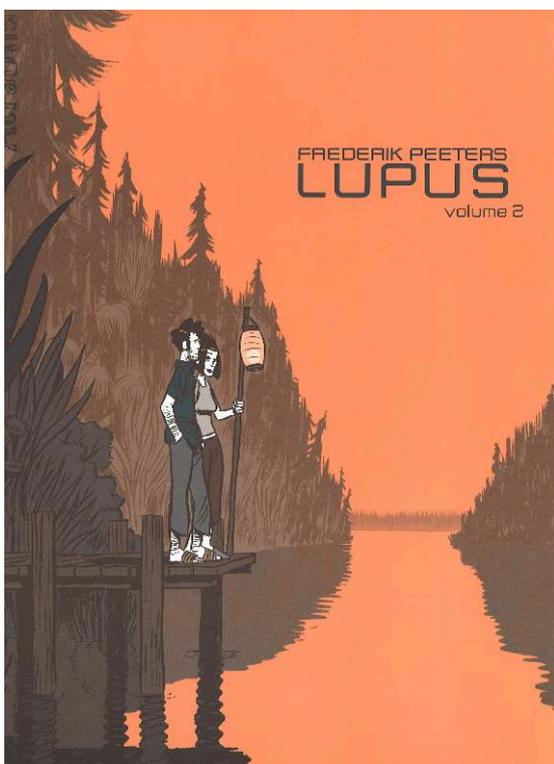
- 13 À propos du paratexte d'œuvres science-fictionnelles, c'est-à-dire de tout ce qui entoure le texte sans lui être constitutif (en particulier les couvertures hautes en couleurs des récits populaires), Richard Saint-Gelais observe que « la redondance et les effets d'évidence qu'elle appuie ne sont qu'une possibilité parmi d'autres », car « il arrive aussi que le paratexte place le lecteur devant d'embarrassantes ambiguïtés génériques » (Saint-Gelais 1999, p. 202). Il en va ainsi des images qui illustrent les couvertures des albums de « *Lupus* »⁸, puisque la série offre quant à elle une résistance à la mise en exergue de son appartenance générique.
- 14 Réalisées en bichromie dans un dessin en aplat épuré – c'est-à-dire dans un style conforme à la stratégie éditoriale des (petits) éditeurs qui se sont positionnés pour répondre à de nouvelles attentes du lectorat suscitées par le succès de l'Association –, les couvertures de « *Lupus* » (ill. 2-5) ne font pas tant référence à d'autres productions parentes qu'elles ne fonctionnent les unes par rapport aux autres, à l'intérieur de la série dont elles soulignent à la fois la cohérence et la progression narrative. Chacune présente en effet un motif singulier décliné à quatre reprises (contrairement à celles d'« *Aâma* », aux couleurs plus vives et bigarrées, et nettement distinguées les unes des autres, comme des promesses de dépaysement) : *Lupus*, centré dans l'image, les mains dans les poches et le regard dirigé vers la droite (c'est-à-dire dans le sens d'ouverture de l'album), est représenté sur un promontoire (falaise, berge, ponton ou balcon) face à une étendue (lac, rivière, espace intersidéral) dans une posture contemplative tout en participant lui-même à la composition graphique d'un paysage. La reprise systématique d'une même composition met en exergue les principes d'organisation sémiotique de la planche à travers une série de traits distinctifs, relatifs à l'apparence de *Lupus* (habillement et coiffure), au personnage qui se tient à ses côtés et à la nature de l'environnement. Le second personnage de l'image illustre les étapes du récit : Tony figure sur la première couverture, puis fait place sur la deuxième à Sanaa ; on retrouve la jeune femme sur la troisième couverture, mais elle est désormais enceinte, et *Lupus* l'enlace, la main sur son ventre rebondi ; l'image choisie pour l'ultime volume nous montre *Lupus* seul (Sanaa disparaît dans le dernier quart de l'album). Le décor naturel, grandiose mais sobrement reproduit, correspond aux lieux parcourus au cours de l'intrigue ; ainsi, après que Sanaa a exprimé son désir de découvrir des arbres au tome 1, l'étendue sylvestre à l'arrière-plan sur la couverture du tome 2 y répond, instaurant une continuité. L'important dans un tel récit qui accorde une place considérable à l'expression de l'intimité est la *centralité* du personnage éponyme – le titre « *Aâma* » renvoie quant à lui à « la chose » qui s'insinue en Verloc –, soulignée ici par la répétition : on comprend que les événements racontés valent pour l'impact qu'ils produisent sur *Lupus* au cours d'une sorte de « roman d'apprentissage », et ce en laissant des traces visibles, à l'instar de la barbe du deuxième opus (correspondant à une parenthèse bucolique de leur périple, comme l'île de Ferdinand et Marianne dans *Pierrot le fou*, 1965), ou le costard-cravate du dernier tome.

III. 2



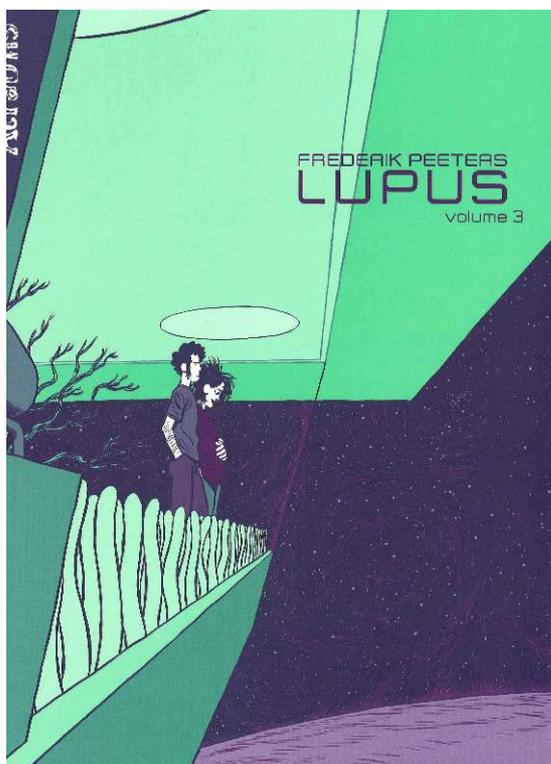
Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 1, Genève : Atrabile, 2003, couverture. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

III. 3



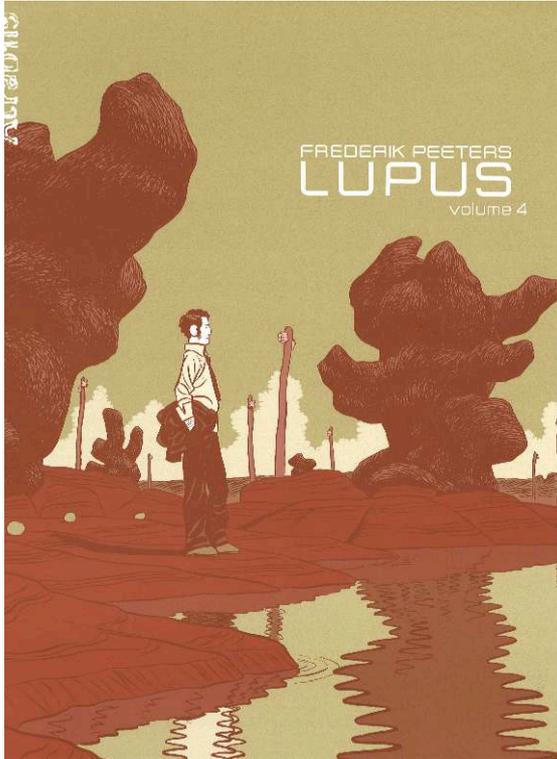
Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 2. Genève : Atrabile, 2004, couverture. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

III. 4



Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 3. Genève : Atrabile, 2005, couverture. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

III. 5

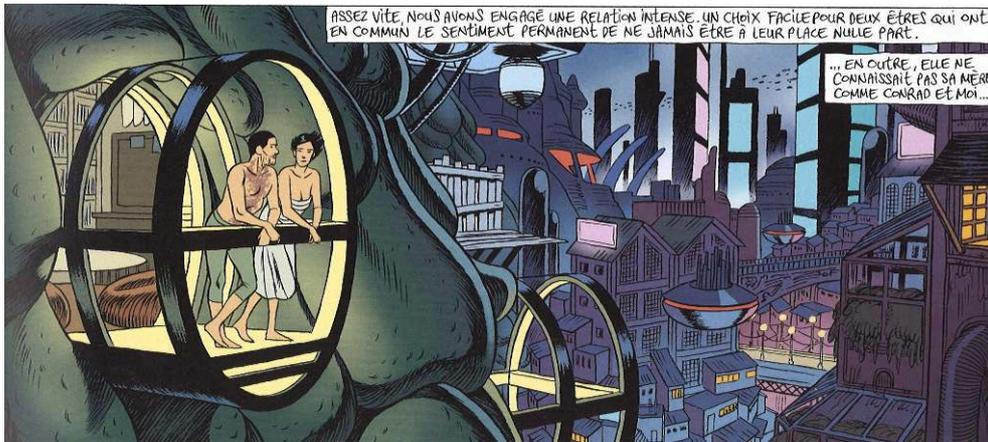


Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 4, Genève : Atrabile, 2006, couverture. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 15 La première version de l'intégrale de « *Lupus* », elle, affichera en 2011 dès sa couverture la référence au genre science-fictionnel en offrant une vue de l'espace interstellaire comprenant trois astres inconnus ; la deuxième édition (2014) se voudra quant à elle plus abstraite, tandis que la troisième (2017), qui présente des couleurs plus vives, rappelle plutôt les affiches de films hollywoodiens « paranoïaques » des années 1970, tout en circonscrivant la posture des deux autres protagonistes, Sanaa et Tony, à l'intérieur des contours du visage du personnage éponyme, représenté à l'arrière-plan en grand format. Cette composition graphique annonce et souligne l'importance accordée à « l'intériorité » de *Lupus*. Le visage de Tony dessiné en pied, par contre, s'est métamorphosé en une sorte de masse informe et rougeoyante similaire à la figuration, dans la partie supérieure de l'image, d'une menace diffuse surgie du ciel. Ce motif de la « transformation », qui correspond fondamentalement dans le récit à une reconfiguration des rapports entre les deux adolescents au moment d'un passage volontairement différé à l'âge adulte, semble emprunté à la série « *Aâma* » parue entre-temps, avec laquelle ce dessin de couverture tisse une parenté explicite⁹ tout en annonçant l'album suivant, *Saccage*, dans lequel des éclairs lumineux apocalyptiques provoquent des mutations corporelles et font surgir des monstres mythologiques. Car entre « *Lupus* » et « *Aâma* », il y a l'introduction de l'usage expressif, voire expressionniste de la couleur : à certains égards, les flammes qui crépitent dans les images de Peeters électrifiées par la puissance du fantasme voisinent avec l'onirisme éblouissant de Lorenzo Mattotti dans *Feux* (1986).
- 16 Contrairement aux couvertures d'*Aâma* qui comportent des éléments inexistant dans la réalité telle que nous la connaissons et présentent les héros de manière dynamique,

celles des quatre albums de *Lupus* mettent en exergue ce qui fait la principale singularité de la série, en l'occurrence l'inscription du récit dans une temporalité du quotidien, avec ses moments d'attente, de suspension ou simplement d'observation du monde. On peut dire en effet qu'a priori, les deux principaux « artefacts » de la première couverture, le parasol et la canne à pêche, n'ouvrent pas sur l'inconnu ni n'augurent une action trépidante, et l'aplat de couleur jaune-vert qui fait office de fond renseigne le lecteur sur l'absence de prétention de l'artiste à « construire un (ou des) monde(s) », comme se plaisent à le proposer de manière parfois démonstrative nombre d'auteurs de récits de science-fiction¹⁰. La démarche de Peeters se veut bien au contraire soustractive, et à cet égard la sobriété des couvertures de « *Lupus* » annonce la fascination du dessinateur pour des cases marquées par une soudaine raréfaction de leurs composantes correspondant à une exacerbation d'un processus d'intériorisation. On trouve d'ailleurs un procédé similaire chez d'autres auteurs genevois de bandes dessinées contemporains de Peeters (voir Boillat, 2006), notamment chez Wazem¹¹. Il en va ainsi, par exemple, lorsque *Lupus*, à la planche 59 du premier tome, suspecte une liaison entre Saana et Tony et rumine sa jalousie : d'abord l'arrière-plan s'évanouit (à l'exception de l'ombre du personnage, si bien que l'image n'illustre plus que lui-même), puis la dernière « case » en vient à se confondre avec le blanc de la page. Ou encore du passage où, dans le même album, *Lupus* prend conscience du fait qu'il a jusque-là fait preuve d'indifférence à l'égard de son compagnon de route (planche 66, case 4). Dans « *Aâma* », pour illustrer une négation (« Elles ne rentrèrent pas... ») et l'impuissance du personnage face à la résolution de Silice de le quitter, Verloc est montré en pied, sa silhouette monochrome se dessinant sur un fond totalement blanc (tome 2, p. 67, case 5). Ce procédé est utilisé dans les deux séries – avec la particularité, dans *Aâma*, d'instaurer un contraste avec le mouvement inverse (tout aussi « subjectif ») d'accumulation des éléments dans la case –, et démarque ainsi ces œuvres d'une iconographie science-fictionnelle exclusivement dédiée à l'action (à moins que, comme dans la célèbre séquence des fauteuils dans *Matrix*, le vide ne renvoie à un monde virtuel) qui use volontiers d'une saturation de la case en un amoncellement d'artefacts divers (par exemple dans les représentations de milieux urbains ou de complexes architecturaux chez Gillon, Mézières ou Druillet). Le noir et blanc et le trait plus stylisé de « *Lupus* » favorisent de telles digressions par l'abstraction graphique. En fait, le mouvement de densification/raréfaction de l'image qui rythme la composition des planches fonctionne à la fois à l'intérieur de chacune des deux séries et entre celles-ci, en tant que facteur de différenciation : « *Lupus* » se situe du côté du vide, « *Aâma* » du côté d'un (trop-)plein qui s'installe progressivement jusqu'au climax de la prolifération de « l'être » éponyme, et qui connaîtra son paroxysme dans *Saccage*¹². À cet égard, on peut noter que l'une des cases d'« *Aâma* », bien que présentant certaines parentés de composition avec la couverture du troisième volume de *Lupus*, met plutôt en lumière la différence entre les deux séries : il s'agit d'une image montrant Verloc et Silice accoudés à un balcon (Peeters, 2012, p. 20, case 6, *ill. 6*). En effet, ici, le paysage qui s'étend dans le format longitudinal de l'image ne relève plus du vide, mais se caractérise par un dense réseau urbain tel que popularisé notamment par le cinéma hollywoodien (souvent pour dépeindre un monde dystopique, alors que Peeters ne procède pas à une telle réduction dichotomique). « *Aâma* », décidément, s'éloigne du « Je » de « *Lupus* » pour mieux se conformer à certaines lois du genre, et amorce dans la carrière du dessinateur la réalisation de compositions plus touffues.

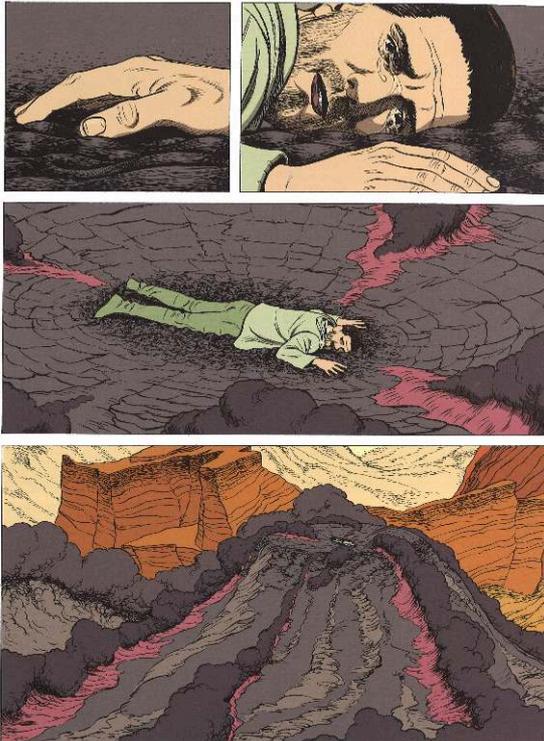
III. 6



Frederik Peeters, *La Multitude invisible* (« *Aâma* », vol. 2), Paris : Gallimard, 2012, page 20, case 6. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 17 Les toutes premières planches de chaque série, en accompagnant en cette entame le lecteur dans le monde de la fiction, ne posent pas non plus d'emblée l'ancrage dans le genre de la science-fiction. Certes, la première case de *Lupus* donne à voir un paysage lunaire à partir d'un point de vue situé sur l'astre, tandis que l'arrière-plan ne correspond à rien de connu. Toutefois, ce motif, qui pourrait être assimilé ici à un rêve – les figures abstraites des trois premières planches de *Pilules bleues*, d'ailleurs, s'apparentent à ce dernier, au gré d'une progression analogue d'un niveau cellulaire à une échelle astrale –, s'avère fluctuant et se transforme ensuite, sur la même planche, en un lobe auriculaire, renvoyant ainsi doublement à la subjectivité du héros qui d'une part se réveille groggy après une prise de drogue (l'image vaut alors pour une représentation mentale onirique), d'autre part perçoit auditivement la sonnerie d'une sirène de police. Cette seconde dimension, plus étroitement perceptive, sera développée à travers différents canaux sensoriels dans « *Aâma* », dont le premier tome s'intitule significativement « L'odeur de la poussière chaude »¹³, selon une formule qui exacerbe la dimension perceptive en mêlant odorat et toucher. Or la planche liminaire de la série (ill. 7), composée de cases dont le format va grandissant pour inclure le héros dans son environnement vaste et primitif (on assiste bien à la naissance du monde de la fiction, avec un héros dont on apprendra qu'il est frappé d'amnésie, c'est-à-dire aussi « vide » que les étendues désertiques qui l'entourent), ne connote guère la science-fiction, si ce n'est éventuellement par comparaison avec des films post-apocalyptiques qui présentent un futur dont les paysages renouent avec le mythe de la conquête de l'Ouest (*La Planète des singes*, 1968 ; les *Mad Max* à partir du second volet, 1981-2015 ; *Resident Evil : Extinction*, 2003 ; *Le Livre d'Eli*, 2010 ; *Automata*, 2014)¹⁴.

III. 7



Frederik Peeters, *L'Odeur de la poussière chaude* (« *Aâma* », vol. 1), Paris : Gallimard, 2011, page 1.
(Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 18 Le « zoom arrière » monumental qui s'effectue au cours de ces quatre premières vignettes matérialise le jeu d'échelle permanent sur lequel joue Peeters, qui oscille entre l'intime au quotidien et les mystères insondables du cosmos¹⁵, entre le récit réaliste centré sur un individu et la science-fiction habituellement dédiée à l'évolution de civilisations toutes entières. La première image, réduite à un gros plan sur une main passive¹⁶, renvoie au corps du personnage, mais aussi, en ce seuil du monde fictionnel, à celui du lecteur, qui tient en main l'album tout en répondant à l'invitation de s'identifier à un personnage mis en contact avec la mollesse d'un sol poussiéreux. La deuxième case suggère que l'image de la main se présentait telle que le personnage la regarde, sous cet angle exactement, relayant le regard du lecteur qui, dans un premier temps, est *projeté* dans ce monde *via* le personnage, puis s'émancipe de ce dernier pour *le comprendre* dans son environnement. L'identification perceptive du lecteur avec ce protagoniste immobile faisant corps avec la matière d'un sol immémorial dans lequel il s'enfonce (à moins qu'il ne commence à y imprimer sa marque), à la surface des choses¹⁷, constitue une exacerbation des sens, et, en raison de la position du corps au milieu du cratère (et de la planche) dont émane la lave fumante qui s'écoule sur le sol comme les larmes inexplicables du héros, signale la centralité du personnage. À cette genèse bouillonnante qui annonce le destin surhumain du héros et sa fusion avec la nature répondra la prise de relais finale par sa petite fille, futur réceptacle des forces de la nature et de la technologie combinées à laquelle Verloc, désincarné, s'adressera en ces termes : « Tu sens parfaitement la planète qui roule sous tes pieds. [...] C'est le matin du monde. Ouvre les yeux » (Peeters 2014, pl. 99-101).

Aâma : d'une hybridité l'autre

- 19 Si le titre « *Lupus* » renvoie au protagoniste éponyme de la série qui constitue le foyer perceptif et cognitif du récit, « *Aâma* » fait référence à une entité aux pouvoirs démesurés mêlant inextricablement, en une sorte d'aberration frankensteinienne, l'organique et le technologique. La représentation de technologies futuristes est par ailleurs considérablement plus présente dans cette deuxième série de toute évidence inspirée par *Les Naufragés du temps*¹⁸ : on y trouve des véhicules qui suscitent l'admiration de Verloc, ou des paysages urbains dessinés dans un style qui tend à brouiller la frontière entre l'organique et le mécanique¹⁹. La proximité lexicale avec le terme « âme » est à comprendre ici dans un contexte post-cyberpunk ou transhumaniste qui sous-tend tout un pan de la science-fiction japonaise, notamment au sens du « *ghost* » (le vivant dans la machine) de l'anime *Ghost in the Shell* (1995) de Mamoru Oshii dans lequel une créature surpuissante émane d'un « océan numérique »²⁰. Fruit de la recreation par une équipe de scientifiques d'une soupe primitive, *Aâma* se répand en développant toute une faune d'espèces mi-animales, mi-machiniques. Au cours de la découverte d'organismes toujours plus étranges, les membres de l'expédition menée par Conrad prennent progressivement conscience de la rapidité avec laquelle croît cette nouvelle forme de vie, d'abord avec l'apparence d'algues éparses, puis d'un tapis végétal artificiel, enfin d'une jungle dans laquelle s'agrègent de gigantesques membranes turgescents aux surfaces phosphorescentes, « réseau » qui rappelle l'environnement avec lequel les Na'vis d'*Avatar* (James Cameron, 2009) entretiennent un rapport symbiotique, et qui présente quelques parentés (sans doute plus fortuites que concertées) avec les Mantrisses des séries parallèles de *planet opera* réalisées par Leo (dont le dessin est considérablement plus domestiqué et académique que celui de Peeters)²¹.
- 20 Parallèlement à la présence plus douce du double de la fille de Verloc, leurre produit par *Aâma* comme *Solaris* donnait vie chez Stanislas Lem aux êtres chers de l'équipage de la station spatiale, on retrouve le motif du « soulèvement des machines » (pour reprendre le titre du troisième volet de *Terminator*, 2003) si fréquent dans la littérature de science-fiction et, surtout, au cinéma. Ainsi, par exemple, une scène s'apparente à la séquence du film *Saturn 3* (Stanley Donen, 1980) – mêlée à une autre, issue de *The Thing* (John Carpenter, 1981) – dans laquelle le robot Hector décapite son créateur sur le cerveau duquel il était branché, puis incruste la tête ensanglantée au sommet de sa charpente métallique : il s'agit à la toute fin du tome 2 d'« *Aâma* » de la planche où l'araignée mécanique géante offre une image de l'abomination que représente une imitation grotesque de l'humain par la machine lorsque celle-ci décolle la peau du visage de sa proie humaine pour la greffer sur sa carapace, prélude à un combat qui occupera les huit premières planches du tome suivant.
- 21 *Aâma*, en fait, « redessine » le monde, le fait sien : la densification de la composition prend désormais le pas sur les respirations « soustractives » (incursions dans l'intériorité du personnage), ainsi que le lecteur est amené à le comprendre à partir d'une case de grand format (Peeters, 2013, p. 17, *ill. 8*) dévoilant, dans son déploiement monumental, une végétation violacée dominée par des carapaces similaires à celles de crustacés. Montrés en plongée et tenus à distance afin d'exhiber l'ampleur du paysage (même si la tête tournée de Verloc oriente la lecture de la planche), les personnages, stylisés comme des composantes presque secondaires de l'image, présentent une

surface claire pour tout visage (seul le robot, paradoxalement, est pourvu d'une paire d'yeux qui, dans un autre contexte, l'humaniserait), comme si les individus s'effaçaient déjà devant le pouvoir rampant d'Aâma. Cette vignette amorce un style qui connaîtra son apogée chez Peeters dans l'album *Saccage*, composé de cases en format pleine page. Il est à ce titre significatif que le dessinateur ait envisagé d'utiliser précisément cette image pour la couverture du troisième volume de la série²².

III. 8



Frederik Peeters, *Le Désert des miroirs* (« Aâma », vol. 3), Paris : Gallimard, 2013, page 17. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 22 Proliférant tel un réseau informatique matérialisé dans la concrétude d'organismes spongieux dignes des visions horribles d'un David Cronenberg – l'arme en forme de mollusque dont les tentacules s'agrippent au bras de Verloc comme une extension prothétique (tome 3, p. 11-12) n'est pas sans rappeler le pistolet de chair et d'os du film *eXistenZ*, 1999 –, Aâma menace de supplanter la civilisation humaine à laquelle « il » s'attaque en pilotant à distance les robots puis en s'emparant du corps de Verloc et, *in fine*, de celui de sa fille, qui, dans l'ultime image de la série, est montrée en plongée, les yeux levés vers le ciel (et par conséquent vers le lecteur) comme Néo à la fin du premier volet de *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999)²³, se détachant d'une foule anonyme massée dans le cadre. La vignette, alors, a perdu son statut d'unité limitée pour gagner l'intégralité de la planche. À l'instar du polymorphe de *The Thing* (1982/2011), du parasite d'*Alien* (1979-2017) ou des monstres de la tradition nipponne – on pense au genre du « tokusatsu » (« films à effets spéciaux »)²⁴ ou les formes de présence magique de la nature proposées par les studio Ghibli –, les bestioles hideuses et fascinantes qui pullulent dans « Aâma » se situent à la limite de l'informe. Aâma est une entité dont l'appellation l'associe à la fois à l'« âme » (phénomènes intérieurs) et à une « amibe » (déploiement grâce à des pseudopodes et par régénération). La tendance à « l'abstraction » de Peeters se cristallise ainsi dans un référent. Cette progression irréversible peut se lire avant tout, ainsi qu'on le comprend à partir des quelques références que nous avons convoquées ici et qui s'agglomèrent en un dense réseau intertextuel dont l'entité « Aâma » constitue métaphoriquement l'image, comme une contamination croissante de la série par le genre science-fictionnel, qui s'installe et s'affirme progressivement, jusqu'au combat du dernier tome entre un Verloc transmué et le robot simiesque Churchill.

- 23 L'horizon culturel de la série s'étend en outre au-delà du modèle francophone de Gillon ou Moebius, ainsi qu'on peut le percevoir dans le découpage même du dernier album, dont la composition dynamique des planches (les cases y perdent leurs bords à angle droit pour des formes variées qui soulignent la fragmentation et suggèrent une accélération de la vitesse des actions) s'inscrit plutôt dans la filiation de l'esthétique des *comics* ou des mangas. Le duel titanesque et destructeur en milieu urbain (*ill. 9*) présente des parentés évidentes avec les combats dans lesquels s'engagent des super-héros tels qu'Iron Man ou Spider-Man, Peeters prenant soin d'inscrire, dans la verticalité de la planche, le déploiement de forces colossales, des mouvements ascensionnels rapides ou des chutes vertigineuses. Il articule ainsi l'intime au spectaculaire dans la mesure où le premier a naturellement conduit au second, dans un mouvement de crescendo qui induit une transformation (mais aussi une aliénation) du héros.

III. 9



Frederik Peeters, *Tu seras merveilleuse, ma fille* (« *Aâma* », vol. 4), Paris : Gallimard, 2014, page 76. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 24 Les « germes » de la prolifération organique autour de laquelle se structurent les deux derniers volumes d'« *Aâma* » se trouvent en fait déjà dans le quatrième album de « *Lupus* », lorsque le protagoniste éponyme, en botaniste, reconnaît la présence du « *carcademus spontaneus* » dans la station spatiale (où la présence de serres rappelle le film *Silent Running* de Douglas Trumbull, 1972), « organisme [à] deux tiers végétal, un tiers animal »²⁵, et qu'il fait le constat de son évolution rapide en notant après un temps qu'il a accédé à « la forme d'un petit système autarcique »²⁶. Toutefois, cette propagation, qui n'est pas encore associée à une dimension technologique propre à la SF, demeure maîtrisée, le végétal n'envahissant pas l'espace diégétique jusqu'à

s'imposer dans le finale. *Lupus* demeure un anti-héros qui se résigne à l'ennuyeuse quotidienneté après son escapade, tandis que *Verloc* se mue en un (super)héros qui, au lieu de représenter le vigilantisme, ouvre la voie à l'ère du post-humain. Le récit d'« *Aâma* » soulève des enjeux qui excèdent largement la seule trajectoire du héros – enjeux qui le dépassent, et dont il transmet la prise en charge à sa fille –, puisque la civilisation humaine est mise en péril. Avec l'apparition de l'organisme *Aâma* caractérisé par une hybridité *biomécanique* se voit abrogée l'hybridité *générique* précédemment entretenue, puisque dès lors la science-fiction s'impose. Plutôt que de partir du genre tel qu'il s'est constitué avant lui et d'y inscrire son récit, le dessinateur s'est construit un parcours bien à lui pour en arriver à une appropriation du genre. De « *Lupus* » à « *Aâma* », puis au sein de cette seconde série de *L'Odeur de la poussière chaude* à *Tu seras merveilleuse, ma fille*, Frederik Peeters en est venu à assumer progressivement l'appartenance de son récit à la science-fiction sans abandonner l'originalité de son approche narrative et graphique, (ré)conciliant ainsi un genre majoritairement associé à une stratégie éditoriale de production sérielle (souvent corrélée à un certain anonymat) avec une démarche d'auteur.

Une galaxie pas si lointaine...

- 25 Tout récit de science-fiction se fonde sur des spéculations émises à partir du monde qui est le nôtre, et « réfléchit » par conséquent le réel dans l'imaginaire, le présent dans le futur. Cela dit, « *Aâma* » et surtout « *Lupus* » privilégient les actions banales, les lieux quotidiens²⁷ et le rendu des émotions ressenties par le protagoniste principal, ce qui n'appelle guère une lecture en termes de science-fiction. Le réalisme prédomine, relayé par le fantastique lorsqu'il s'agit de passages où la perception subjective culmine dans des « visions ».
- 26 Certes, *Lupus* ne rêve pas le « vaisseau-conteneur » avec lequel il sillonne la galaxie, mais s'y réveille à plusieurs reprises après une plongée dans des mondes oniriques où se reconfigure sans cesse la matière malléable des souvenirs, proches ou lointains. L'hypothèse d'un futur correspondant aux conventions du genre y est actualisée, mais le déploiement de ses conséquences y est toutefois rejeté dans les marges du récit, alors que l'expérience du « héros », somme toute peu déterminée par des facteurs technologiques, se situe en son cœur. La fiction réaliste se développe au sein de la science-fiction, et y acquiert une telle place que les codes du genre s'en trouvent ainsi transgressés, tout en demeurant *a minima* reconnaissables²⁸. À propos de ses intentions lors de l'élaboration de « *Lupus* », Frederik Peeters déclarait ceci :
- Le jeu a été de retourner point par point tous les codes normaux de la SF. C'est pour cela que le héros ne vit aucune aventure. Il passe cinq pages à se faire du café dans une cafetière italienne. Il se rase. Il va aux toilettes, chose que Han Solo ne fait jamais, que l'on voyait un peu dans des films comme *Blade Runner*, par exemple, qui commençait déjà à déconstruire ces codes²⁹.
- 27 Le récit de « *Lupus* » ne s'encombre guère de l'élaboration de ce que Richard Saint-Gelais a appelé une xéno-encyclopédie³⁰ que le lecteur devrait intégrer à partir d'informants égrenés (et si possible naturalisés) dans le récit s'il souhaite comprendre le monde de la fiction et le faire sien. Alors que Christin et Mézières, par exemple, se plaisent dans les albums de la série « *Valérian* » à décrire le fonctionnement de sociétés extra-terrestres³¹, Peeters s'en tient à une application scrupuleuse du « principe de l'écart minimal » discuté en littérature par les théoriciens des mondes possibles (Pavel,

1988), si bien que les aventures du protagoniste éponyme de « *Lupus* » sont aisément appréhendées sinon par identité, du moins par analogie avec notre monde. Le suivi du récit ne requiert en effet aucune des « clés » de lecture semblables à celles qu'exige le processus de métaphorisation à l'œuvre dans tout un pan des récits de science-fiction, notamment ceux qui proposent un regard critique sur la société en formulant des hypothèses quant aux conséquences à long terme de certains de ses travers actuels³². Dans sa première série de science-fiction, l'auteur ne s'intéresse guère à ce que le monde sera demain, mais investigate ce qu'il est aujourd'hui à ses yeux.

- 28 Que la moto d'*Easy Rider* soit devenue une navette spatiale (à la facture toute simple d'un objet domestique)³³ n'affecte guère la structure initiale d'un récit agencé comme un « *road movie* » où deux jeunes hommes voyagent avec une « autostoppeuse ». Le vocabulaire utilisé par les personnages ne se présente significativement que très rarement sous la forme de « mots-fictions »³⁴. Ainsi, au moment de la rencontre avec la jeune femme, *Lupus* dit de son compère Tony « qu'il trouvait de toute manière ce genre d'idées super... surtout prendre des jolies filles en stop » (Peeters, 2003, pl. 20, case 2). Il en va de même dans « *Aâma* » où, lorsque les héros rendent visite à la colonie, nous n'assistons pas aux sempiternelles répliques de scientifiques s'exprimant dans un langage spécialisé. La stabilité de la désignation des éléments du monde de « *Lupus* » – où seuls les toponymes (indispensables pour baliser le voyage) et les noms de drogues paraissent exotiques, même si, pour le néophyte, ces derniers ne le sont guère moins que dans la terminologie réelle des chimistes ou des dealers – par rapport au monde de référence du lecteur n'interdit pas que des expressions métaphoriques ne s'appuient ostensiblement sur l'isotopie du voyage spatial, à l'instar du texte introspectif suivant, présent dans le récitatif d'une vignette de format allongé³⁵ montrant *Lupus* assis sur une caisse, la tête baissée, fixant pensivement le sol : « Nous étions placés en orbite... en orbite émotionnel... [sic]³⁶ comme le vide spatial aspire l'air, le vide existentiel aspire probablement l'amour » (Peeters, 2003, pl. 27, case 6). Les points de suspension ainsi que la conjonction à valeur comparative « comme » matérialisent le déplacement métaphorique qui, chez Peeters, n'est pas mis au service de la construction d'un monde autre. Au contraire : ce vide, cette orbite appartiennent aussi au lecteur. On a noté combien Peeters se plaisait à matérialiser le *vide* dans certaines images qui se font l'écho du trouble intérieur du personnage, et abdiquent provisoirement toute visée référentielle, le décor s'évanouissant au profit du blanc de la page. L'étrangeté réside chez lui dans la manière de représenter le monde (ou de l'occulter), non dans la nature du représenté. Alors que Fredric Jameson emprunte aux formalistes russes le procédé de la « *défamiliarisation* » pour décrire l'effet produit par la science-fiction (Jameson, 1982), Peeters procède, au niveau du monde représenté, à une démarche exactement inverse : il représente le *familier*, et même, plus littéralement, des *relations familiales* dont les enjeux constituent le principal moteur des récits de « *Lupus* » et d'« *Aâma* ».
- 29 Ce parti-pris narratif coïncide avec une esthétique de l'aller-retour entre le microcosme (les objets du quotidien, l'intimité, les *proches*) et le macrocosme (les objets célestes, l'univers, l'humanité, les planètes *lointaines*), dans un jeu de *fort/da* qui fait office de mise en abyme de la création même, creusant ou comblant alternativement la distance entre le réel et la (science-)fiction.
- 30 La mise en exergue du caractère ordinaire de la vie du héros s'effectue par contraste lorsqu'un événement hors du commun surgit et que le personnage manifeste un désarroi qui n'est pas partagé par ses proches férus d'aventure. Ainsi, après l'assassinat

de Tony, *Lupus* s'adresse à sa compagne de route en ces termes : « D'ailleurs, je ne sais pas comment tu fais, toi !... Tu restes là, stoïque... à attendre *le prochain épisode*³⁷ ». C'est bien au modèle des productions sérielles au rythme trépidant qui ne livrent la suite de l'histoire que dans la livraison suivante que Peeters soustrait son personnage. De même, Verloc formule de manière ironique, dans un monologue intérieur, le caractère totalement inhabituel que revêt pour lui la situation qu'il vit depuis qu'il a suivi son frère : « Il m'arrive d'avoir une minute d'angoisse quand je me figure perdu sur une planète hostile, aux confins de l'univers connu³⁸ ». Son frère, par contre, dont le lecteur ne partage pas le point de vue, le rassure : « Tout ça c'est mon boulot, Verloc... ça fait partie de mon quotidien³⁹... ». Une telle vantardise contraste tellement avec l'attitude du héros-narrateur que ce dernier ne manque pas d'indiquer dans son carnet, dès la case suivante : « Note pour plus tard : ai-je des raisons d'être jaloux de mon frère ? ». Le milieu n'est perçu dans son étrangeté que par Verloc, dont précisément nous épousons le point de vue jusqu'à partager avec lui des images mentales ; le personnage principal permet ainsi d'introduire le lecteur au monde de la fiction, tout en maintenant le récit, jusqu'à un certain point du moins, dans le giron de son quotidien.

L'ambition d'un âge adulte de la BD de SF

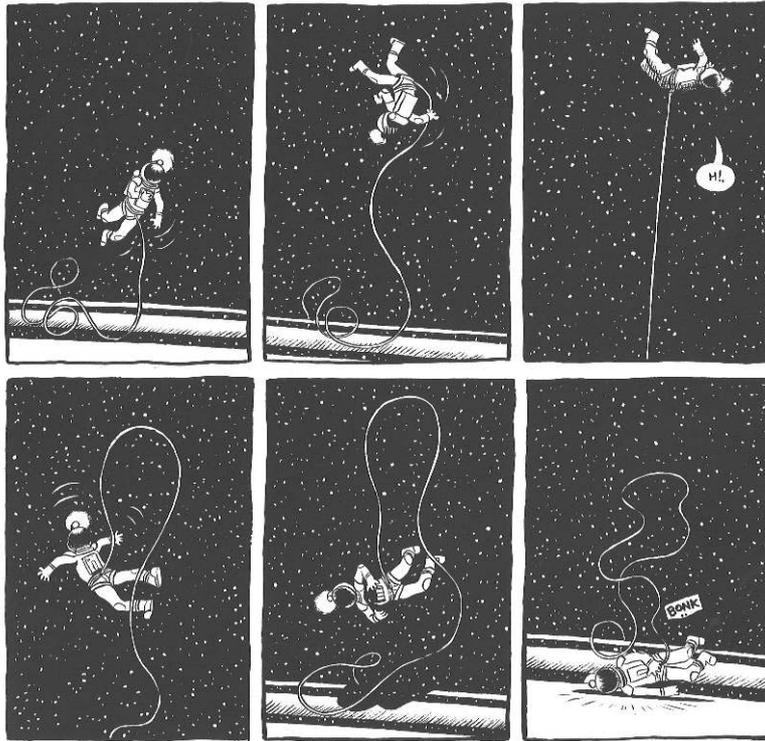
- 31 Les deux œuvres de Peeters considérées ici maintiennent la forme sérielle des genres populaires (avant que « *Lupus* » ne deviennent *l'opus* qu'est l'intégrale), mais l'expansion du récit s'y limite aux bornes d'une quadrilogie au sein de laquelle chaque tome constitue un « acte » spécifique⁴⁰. Par ailleurs, comme l'a montré de manière très précise Jacques Dürrenmatt (2018), chacun des deux récits s'articule en fonction d'une forme de « chapitrage » invisible qui, par analogie avec la pratique romanesque dominante, introduit des respirations en des moments-clés, et délimite des segments pensés comme des parties spécifiques d'un tout. On peut dire qu'à cet égard les deux œuvres sont tiraillées entre la volonté de produire un effet d'improvisation dans la conduite du récit et une ressaie de la matière narrative dans un processus de configuration narrative qui s'apparente fortement à l'élaboration d'un récit littéraire⁴¹.
- 32 Cet entre-deux qui conjugue à la fois la référence aux pratiques populaires qui caractérisent la science-fiction en BD et une ambition « littéraire » (en général extérieure à ce genre)⁴² se révèle selon nous dans l'un des points communs à « *Lupus* » et « *Aâma* », en l'occurrence la manière de convoquer un imaginaire de la conquête spatiale à l'intérieur du motif plus sinueux de la pérégrination physique et intérieure du héros⁴³. En effet, ce motif s'y voit associé – et c'est là à notre sens un fait significatif – à un rêve d'enfant : *Lupus* se remémore l'enthousiasme qui fut le sien avant d'effectuer son premier voyage dans l'espace en famille, en compagnie d'un père par ailleurs absent (Peeters, 2003, pl. 2-3), alors que le héros d'« *Aâma* », Verloc, relate dans son journal intime son arrivée sur la planète Ona(ji) en ces termes : « Quelque chose d'immense, de primal, qui réveille violemment toutes les sensations que j'éprouvais lorsque j'étais enfant et que je me perdais dans la lecture de récits d'explorateurs » (Peeters, 2011, p. 40, case 3). Sur cette même planète, lorsqu'il prend place pour la première fois dans le cockpit d'un engin nommé « déambulateur » – véhicule tripode qui évoque à la fois certaines illustrations de *La Guerre des mondes* de H.G. Wells (1898)⁴⁴ et différents chars sur pattes présents dans les deux premières trilogies de la saga « *Stars Wars* » –, il avoue éprouver un plaisir régressif : « C'est un peu ridicule, mais cette

machine m'enthousiasme comme un enfant » (Peeters, 2012, p. 12, case 3). Une phrase du premier volume éclaire cet ensemble de commentaires : « Je n'étais *pas encore* dans la réalité, toujours perdu dans mes fantasmes enfantins » (Peeters, 2011, p. 46, case 1 ; *nous soulignons*). La courbe du récit d'*Aâma*, dont le personnage semble être, une dizaine d'années après la parution de la première série de science-fiction de Peeters, le successeur de *Lupus* au niveau de l'âge et de l'expérience (notamment celle d'une parentalité qui est cette fois effective, et non plus seulement de substitution), correspond à une progression en termes de maturité. La science-fiction relèverait donc chez Peeters d'un « fantasme enfantin » qui s'estomperait progressivement au profit de la « réalité ». Or celle-ci implique précisément – voire paradoxalement – d'assumer de manière décomplexée et novatrice l'inscription du récit dans la science-fiction, une fois dépassée l'association initiale entre le genre et une forme d'immaturité.

- 33 À propos d'une œuvre comme celle de Peeters, travaillée par la thématique des âges de la vie⁴⁵ et de la transmission intergénérationnelle, et ce y compris lorsque le scénario est assumé par un autre auteur (Peeters et Lévy, 2010 pour les âges de la vie ; Peeters et Lehman, 2018 pour la transmission intergénérationnelle), il nous semble possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'élan nostalgique qui suscite simultanément chez le héros un vif enthousiasme et une volonté de dépasser le stade de l'enfance peut être lu comme une référence au rapport qu'entretient l'auteur à une bande dessinée « classique » de science-fiction (à laquelle succède, dans l'histoire du médium, le magazine pour adultes *Métal Hurlant*, dans lequel Moëbius publie des récits qui semblent constituer l'une des principales sources d'inspiration de « *Lupus* », et qui ont contribué à insuffler, en raison d'une conception qui doit beaucoup à l'improvisation, une très grande liberté de création dans le genre)⁴⁶. Centrée sur l'aventure et destinée prioritairement à un jeune public, cette bande dessinée francophone qui prit son essor dans l'après-guerre assumait naïvement, dans une perspective positiviste, un émerveillement face au « miracle » de l'évolution de la science. Dans le troisième tome de « *Lupus* », Peeters tisse un parallèle, par le biais d'une alternance entre deux séries de cases, entre d'une part la découverte, par *Lupus* et Sanaa, des scaphandres de la base spatiale désertée, d'autre part un souvenir où le petit *Lupus*, insistant pour sortir de cette même station (autrefois fréquentée) en combinaison, se voyait répondre par sa mère que son désir ne pouvait être satisfait en raison de l'inexistence d'une taille pour enfants (Peeters, 2005, pl. 77, cases 1-4). Or, dans l'album suivant, nous verrons *Lupus* adulte, attaché à la station par un cordon⁴⁷, s'amuser, seul, à flotter en apesanteur (Peeters, 2006, pl. 3, cases 1-6, *ill.* 10). De manière assez inédite dans la série, cette action est découpée en six vignettes successives – c'est-à-dire en une série qui conduit à valoriser le statut du *strip* par rapport à celui de la planche, comme dans certaines publications périodiques –, muettes à l'exception d'une unique interjection infra-syllabique, si bien que le corps désindividualisé du personnage qui se détache sur l'opacité du fond stellaire est figuré à distance – et donc : *en petit*. Ce découpage fait se succéder selon un procédé qui s'apparente à la tendance « chronophotographique » de la bande dessinée humoristique une série de vignettes au cadrage identique montrant différentes postures qui suggèrent que le protagoniste s'adonne à des gesticulations de pantin⁴⁸. *Lupus* finit d'ailleurs, dans la dernière case, par percuter la tôle de l'installation spatiale ; un phylactère comportant une onomatopée (« Bonk ») clôt alors la séquence sur un effet sonore qui rappelle, lui aussi, la BD d'humour. L'insouciant jovialité de *Lupus* n'est pas sans rappeler ici le passage d'*On a marché sur la lune* (Hergé, 1953, p. 8-11) d'Hergé, monument de la BD pour la jeunesse, où le capitaine Haddock,

saoul, a revêtu un scaphandre et quitté la fusée lunaire en plein vol – après que l'ensemble de l'équipage a fait l'expérience de la suppression momentanée de la pesanteur artificielle dans la fusée, autre moment d'ivresse pour Haddock (p. 6). Cette situation où Lupus vise à la fois à réactiver et à dépasser son enfance – démarche qui s'accompagne d'une compréhension de l'altérité que représente le genre féminin⁴⁹ – est à l'image du positionnement symbolique de l'œuvre dans le champ culturel et dans l'histoire de la bande dessinée.

III. 10



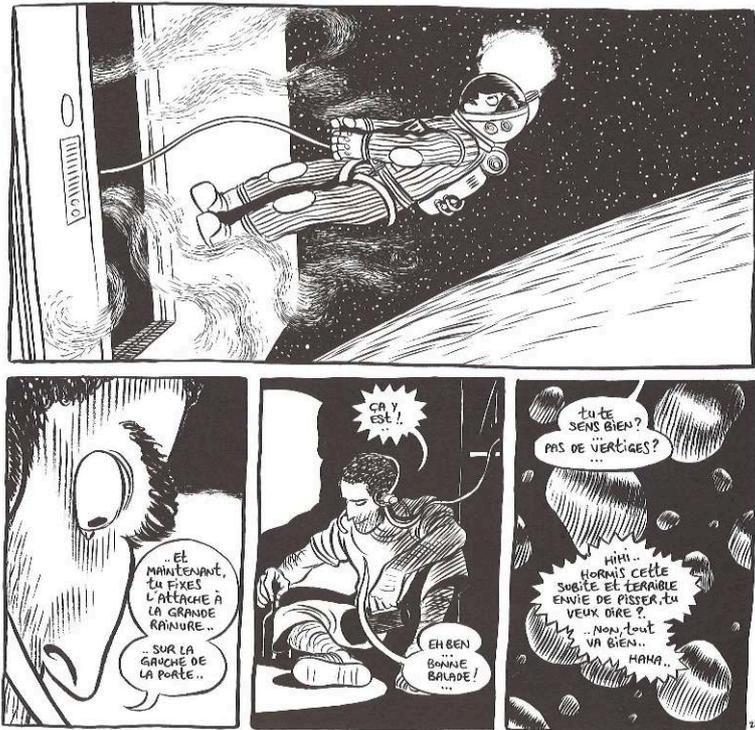
Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 4, Genève : Atrabile, 2006, planche 3, cases 1-6. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 34 Alors qu'Hergé a clairement inscrit, après avoir annoncé un récit plus fantaisiste en couverture du *Journal de Tintin*⁵⁰, les deux volets *Objectif lune / On a marché sur la lune* (1950-1953) dans une visée didactique caractéristique de la bande dessinée d'après-guerre⁵¹ – le gag en question est prétexte à expliquer le principe de l'apesanteur, et inversement le comique procède des effets burlesques de ce phénomène physique sur le corps des personnages –, la série de Peeters bannit toute dimension explicative en proposant un récit dans lequel le lecteur peut s'immerger avec le seul bagage scientifique d'un citoyen du début du XXI^e siècle. En effet, on peut observer notamment que Lupus ou Verloc, contrairement à Valérian et Laureline par exemple chez Christin et Mézières⁵², ne sont confrontés à aucun langage extraterrestre – ni même, d'ailleurs, à aucune langue étrangère : le monde de chacune des deux séries est strictement francophone, sans que cette hégémonie du français ne fasse l'objet d'une quelconque explication (les récits de Peeters ne s'embarrassent nullement de spéculations géopolitiques). Par ailleurs, lorsque Lupus est réveillé au début du premier tome par une alarme de police, nul besoin pour le lecteur de convoquer une « compétence de lecture » spécifique au genre science-fictionnel qui reposerait sur la « mise en commun

des imaginaires » en tant que « facteur de lisibilité » (Langlet, 2006, p. 9) ; il n'est pas requis du lecteur, en effet, d'être familier de l'accostage d'un vaisseau spatial par un autre ou de la demande d'autorisation pour une procédure d'approche d'une station spatiale que l'on trouve dans « *Star Wars* » pour comprendre qu'il s'agit là d'un contrôle de douane à une frontière, puisqu'en fait l'action représentée pourrait tout autant se dérouler à un barrage routier ou lors d'un contrôle de police navale.

- 35 L'ambition qui est de toute évidence nourrie par Peeters de proposer un récit de science-fiction traitant de problématiques adultes est transposée sur le plan diégétique dans le comportement du personnage masculin – qui, dans les deux séries, hérite indubitablement de certains traits physiques de l'auteur, selon une pratique usuelle dans les BD autobiographiques –, notamment lorsqu'il se tient dans le sas de la station, zone intermédiaire entre l'espace intérieur (dévolu au couple) et l'extérieur (propice à une jubilation infantile). D'ailleurs, lorsque Sanaa, enceinte, décidera de sortir elle aussi en combinaison (Peeters, 2006, planches 28-30), elle devra regagner le sas en raison d'un saignement qui l'obligera à prendre du repos, et provoquera chez *Lupus* un changement radical d'attitude qui le conduira à s'investir dans la reprogrammation du robot médical indispensable à l'accouchement. Dans le passage de la sortie de Sanaa, déclinaison « féminine » de ce même motif – le plaisir solitaire de *Lupus* devient alors une expérience partagée au sein du couple (fût-ce de manière médiée par la télécommunication) –, les planches présentent des caractéristiques visuelles et narratives qui contrastent avec la première occurrence (ill. 11) : Sanaa est quant à elle montrée dans une seule case panoramique de grand format en plan plus rapproché (son visage demeure reconnaissable sous le casque), puis, restant hors-champ sur l'entièreté de la planche suivante, elle rend compte elle-même de son expérience dans des bulles de paroles au contour en dents de scie signifiant qu'elles sont retransmises par radio, et par conséquent rattachées au point d'écoute de *Lupus* qui est resté dans la station, un casque sur les oreilles.

III. 11



Frederik Peeters, « *Lupus* », vol. 4, Genève : Atrabile, 2006, planche 28, cases 3-6. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 36 À partir de cet épisode, *Lupus* endossera une responsabilité par rapport à la naissance de l'enfant de Tony. Ce rôle de père de substitution met ainsi fin aux « fantômes enfantins », ce qui permet à l'auteur d'approfondir le réalisme psychologique d'un récit désormais confiné au huis-clos de la station (où *Lupus*, précisément, sera rejoint par son père), au détriment de l'aventure débridée et du grand spectacle généralement associés aux séries de bande dessinée francophones de science-fiction qui, sous l'influence notamment des *comics*, se sont souvent inscrites dans la thématique du *space opera* en présentant une « aventure exotique aux dimensions épiques » (Baudry, 2014, p. 239), alors que Peeters, sans exclure une certaine forme d'exotisme qu'il rattache plutôt au récit de voyage (raconté sous la forme d'un témoignage), revisite ce type de récit en le ré-envisageant à l'échelle d'un sujet humain endossant le rôle d'instance narrative. Cette écriture à la première personne n'est d'ailleurs pas exempte de parentés avec l'autobiographie, comme l'explique Peeters :

Ce qui est passionnant là-dedans, c'est la tentative d'intégrer à la bande dessinée ce que l'on appelle l'autofiction en littérature. Quand on fait un travail qui s'allonge par exemple sur trois ans, c'est une façon d'intégrer, au jour le jour, des événements, des préoccupations, des rencontres, des accidents, des découvertes, des angoisses de sa vie intime dans le récit et de faire en sorte qu'ils infléchissent le cours de l'histoire. Cela arrive tout le temps dans *Lupus*. L'exemple le plus emblématique est la grossesse de ma compagne au moment du deuxième volume. Jamais je n'avais pensé à cela⁵³.

- 37 Il ne faut pas sous-estimer le positionnement qu'implique la démarche de Frederik Peeters par rapport au discours de légitimation du genre science-fictionnel, en particulier dans le domaine des médias (audio)visuels à propos desquels certains

jugements quelque peu élitistes sont fréquemment émis, à l'instar du constat formulé par les auteurs de *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, un ouvrage contemporain de la parution des albums de Peeters : « [L]e principe de la techno-aventure exotique semble aujourd'hui primer sur toutes autres considérations, ce qui correspond pleinement à la logique mercantile pratiquée par la culture de masse » (Colson et Ruaud, 2008, p. 14). Si, dans les années 1960 déjà, Susan Sontag pouvait affirmer que les « films de science-fiction constituent une des formes les moins complexes de spectacle qui se puisse concevoir, en ce sens qu'il nous arrive rarement de ressentir ce que peuvent éprouver les personnages » (Sontag, 2010, p. 320)⁵⁴, c'est que la reconnaissance culturelle d'une œuvre (et corrélativement sa légitimité supposée en tant qu'objet d'études académiques) repose sur une forme de « complexité » principalement évaluée, dans les discours critiques, à l'aune de la construction psychologique du personnage et de la nature « mimétique » de la représentation. Or les joies ou difficultés vécues par *Lupus* ne contreviennent en rien à ces principes de « notre » réalité⁵⁵ que la « paralittérature », ou plus généralement les productions sérielles, tendent à simplifier en recourant à des stéréotypes dont la reprise est associée à une standardisation plutôt qu'elle ne répondrait à l'exigence artistique d'une originalité du propos. Il est vrai que les personnages de Peeters se situent aux antipodes des spécificités du modèle paralittéraire définies par Daniel Couégnas, qui constate dans ce type de récits qu'une fois le protagoniste campé, souvent en référence à un type donné, « la suite du texte [...] ne contribuera nullement à enrichir, à nuancer ou à affiner ce portrait, mais bien plutôt à exemplifier, illustrer et confirmer répétitivement les traits de la fiche signalétique initiale [...], comme si le personnage était toujours "saisi" à une certaine distance, invariable, du narrateur » (Couégnas, 1992, p. 156). En effet, l'évolution de *Lupus* et *Verloc* dessine la charpente principale respective de chacune des deux séries – et ce non sans parenté avec l'autobiographie, où selon Neaud « le "Je" [...] n'est pas un "déjà là" », mais « un être en devenir » (Menu & Neaud, 2007, p. 472). On a vu combien chacun des deux récits s'articule en fonction de changements affectant la posture du personnage par rapport au monde qui l'entoure, aux antipodes de la « distance invariable » mentionnée par Couégnas, dont le modèle se définit par une narration qui est en général (mais pas nécessairement) conduite à la troisième personne.

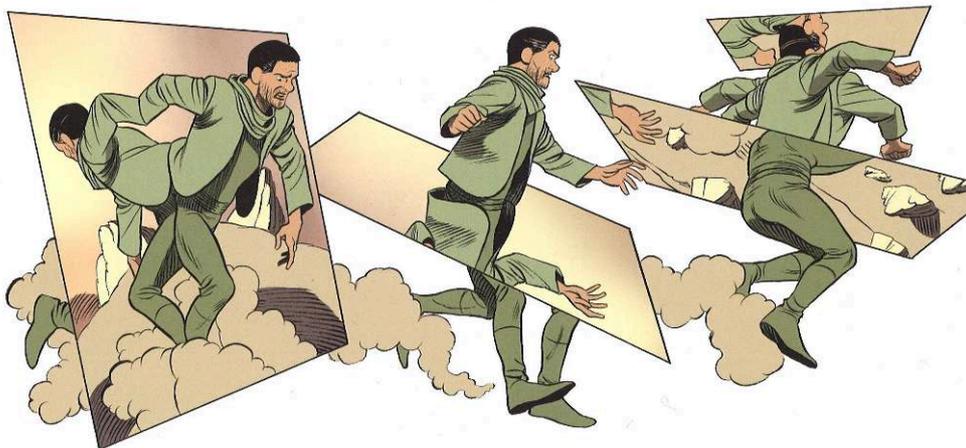
- 38 L'inscription oblique, décalée de « *Lupus* » dans le genre de la science-fiction peut être interprétée comme un moyen d'affirmer un statut d'auteur, ce que confirmera par ailleurs la cohérence stylistique de l'ensemble de l'œuvre de Peeters, par-delà la frontière des genres. Si le dessinateur assume progressivement au cours des quatre volumes d'« *Aâma* » les conséquences de l'appartenance de son récit à la science-fiction de manière plus frontale, les éléments relevant de ce genre se réduisent dans « *Lupus* » à des motifs visuels offrant un « décor » à l'action (paysage, accessoires), sans qu'ils n'en viennent à exercer d'incidences décisives sur le récit. Par exemple, si l'apparence ovoïde de la combinaison du « sbire du père » de Sanaa, comportant une sorte d'écharpe et de coiffe, n'est pas sans rappeler certaines tenues dessinées dans un style semi-parodique par Moëbius (notamment dans *Arzach*, 1976), le duel entre ce personnage et Tony qui provoque la mort de l'ami d'enfance de *Lupus* et arrache ce dernier à une période d'insouciance ne dépend pas de l'étrange combinaison de l'inconnu, ni d'éventuelles propriétés extraordinaires de l'arme utilisée. La science-fiction y est avant tout un « emballage ».

Fiction de l'Autre et présence du Moi

- 39 Éditée en noir et blanc par Atrabile, la série *Lupus* entretient dans sa forme et son style des liens étroits avec le genre autobiographique, à l'instar de nombreuses œuvres d'auteurs de bandes dessinées de la scène genevoise⁵⁶ qui ont émergé à la fin des années 1990, c'est-à-dire à une période où, grâce notamment aux publications de l'Association qui se démarquèrent ostensiblement du modèle formaté de l'album cartonné en couleurs de 48 pages⁵⁷, l'écriture à la première personne s'est imposée auprès du lectorat de bandes dessinées, et ce peut-être jusqu'à l'épuisement⁵⁸, comme l'indice d'une maturité à laquelle aurait accédé, en s'affranchissant notamment de la référence au cinéma dominant qui privilégie le spectaculaire⁵⁹, un moyen d'expression longtemps taxé d'infantilisation, en particulier lorsqu'il s'agissait de genres populaires et fortement codifiés tels que celui de la science-fiction. À cet égard, la série s'inscrit dans la continuité de *Pilules Bleues* (2001), album de Peeters dessiné dans un style similaire et paru chez le même éditeur une année avant le premier tome de « *Lupus* » sous la forme d'un roman (autobio)graphique devenu un modèle du genre. On observe en effet dans « *Lupus* » un infléchissement du récit à la première personne vers la science-fiction, tandis que, réciproquement, l'actualisation de traits associés au genre « SF » y est contenue par le primat d'un récit réaliste fondé sur l'expérience subjective du personnage principal. D'ailleurs, la représentation dessinée du héros de « *Lupus* » et d'« *Aâma* » confine à l'autoportrait, tant chacun de ces deux personnages présente une ressemblance physique évidente avec l'auteur. En outre, ils sont tous les deux narrateurs de leur propre périple, et thématisent verbalement combien les événements auxquels ils sont amenés à participer malgré eux les révèlent peu à peu à eux-mêmes. Cette prise en charge énonciative par le protagoniste principal, suspendue dans des planches oniriques représentant des actions dont le sens échappe à ce dernier, est renforcée dans la série « *Aâma* », où l'enchâssement narratif permet une mise en abyme de l'acte d'écriture à travers le journal que tient Verloc⁶⁰.
- 40 Le déplacement du centre d'intérêt qui conduit à substituer à la découverte de diverses formes d'altérité propre à la science-fiction l'évolution psychologique du personnage conçu comme un double de l'auteur est manifeste dans le recours au motif du miroir, présent dans le titre du troisième tome d'« *Aâma* »⁶¹ emprunté à la traduction française d'un roman de Max Frisch, « Le désert des miroirs », et décliné dans cet album de manière à renvoyer à la fois à l'intériorité la plus profonde du protagoniste – l'apparition des miroirs à la page 30 inaugure un long segment de récit (13 planches) placé sous un régime hallucinatoire – et à l'activité créatrice de l'auteur lui-même via l'exacerbation d'une dimension réflexive (à l'instar d'« *Inside Mæbius* », où le « désert B » doit être supposément compris comme une création « désherbée », c'est-à-dire produite sans consommation d'herbe !). Dans le dernier *strip* de la page-pivot (*ill. 12*), le basculement dans une temporalité et un mode de perception autres s'effectue par l'exploitation graphique d'une analogie entre d'une part le cadre d'une surface réfléchissante (faisant simultanément office de fenêtre ouvrant sur un autre monde) sur laquelle se mire (et se découpe) le corps de Verloc, et d'autre part la case de bande dessinée qui constitue l'unité formelle du moyen d'expression. Cette démarche s'apparente à la science-fiction « intimiste » du roman *Solaris* dû à l'auteur polonais Stanislas Lem et adapté au cinéma par Andreï Tarkovski (1972) puis dans une production hollywoodienne homonyme de Steven Soderbergh sortie en 2002, dont l'une

des répliques explicite de manière tout à fait emblématique l'échappée hors l'exotisme spectaculaire de la conquête spatiale au profit du primat d'une conception anthropocentrique, voire d'un repli égotique : « On ne cherche plus d'autres mondes, mais des miroirs⁶². » Alors que le passage correspondant chez Stanislas Lem abordait plutôt l'impossibilité à penser l'altérité dans une perspective colonialiste (voir le passage cité en épigraphe du présent article dans lequel Lem fustige une conception stéréotypée de mondes « autres »)⁶³, le film recentre cette thématique sur l'individu, à l'instar de Frederik Peeters. Dans *Solaris*, la relation de couple qui se rejoue dans la station en orbite autour d'un gigantesque plasma résulte toutefois de la manifestation d'une forme extra-terrestre capable de produire des simulacres humains à partir de représentations mentales des personnes mises en sa présence ; ainsi, si *Lupus* est en proie à des réminiscences, des fantômes et des rêves comme les scientifiques de *Solaris*, et tente de gérer une relation de couple dans l'habacle confiné d'un vaisseau spatial puis d'une station, l'argument science-fictionnel d'une créature intelligente insondable est absent de cette série, plus réaliste. Il faudra attendre l'entité qui donne son nom à « *Aâma* » pour trouver une forme d'équivalent de l'océan protoplasmique vivant de *Solaris*.

III. 12



Peeters Frederik, *Le Désert des miroirs* (« *Aâma* », vol. 3), Paris : Gallimard, 2013, page 30, case 6. (Droits réservés – image reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur).

- 41 Sur le blog entretenu par Peeters au cours de la création d'« *Aâma* », et ce dès la mise en place du projet - en « miroir » du journal rédigé par le protagoniste de son histoire -, l'auteur, qui annonce fin 2010 vouloir « parler de liens fraternels, en puisant par exemple dans les relations [qu'il a] avec [s]on propre frère », évoque le choix des prénoms des deux personnages masculins - respectivement inspirés par (Joseph) Conrad pour l'un et par le nom du héros d'un roman d'espionnage de ce dernier, *Agent Secret* (1907), pour l'autre : « Dans une histoire de science-fiction, les noms donnent tout de suite un ton, indiquent dans quel "genre" de science-fiction le récit va évoluer⁶⁴. » Le (sous-)genre, ici, ne relève dans tous les cas pas d'une science-fiction de type *space opera* (genre connoté par exemple par le patronyme de Skywalker dans *Star Wars* qui est venu au cours de la genèse du premier film de la saga remplacer un nom tout aussi évocateur choisi par Georges Lucas dans les premières versions du scénario,

« Starkiller »)⁶⁵ ou des récits dystopiques où les protagonistes, par exemple, sont uniquement identifiés par des matricules.

- 42 La caractérisation différentielle du héros de ces deux séries en tant qu'intellectuels par rapport à une figure masculine matérialiste et instinctive participe d'un positionnement socioculturel de l'œuvre, qu'il s'agisse de la relation de camaraderie dans « *Lupus* » ou du lien fraternel dans « *Aâma* ». D'ailleurs, Verloc est défini de prime abord par une vision surgie du passé en pleine amnésie qui montre en gros plan une table sur laquelle reposent des livres et une paire de lunettes (tome 1, page 5, case 4), dans des cases qui rappellent les planches 12 et 17 de *Pilules bleues* dans lesquelles s'origine l'écriture autobiographique (le personnage noircit un carnet dans un café). Si, en général, « la science-fiction se fait le porte-parole des sciences exactes [...] dont elle vulgarise les aspirations tout en les confrontant aux réflexions soulevées par les sciences humaines » (Colson & Ruaud, 2008, p. 13), les deux séries de Peeters, dépourvues quant à elles de toute visée vulgarisatrice, se situent radicalement du côté des sciences humaines. Aussi n'est-ce pas un hasard si, dans « *Lupus* » comme dans « *Aâma* », le récit véhicule une valorisation de deux protagonistes masculins présentant une sensibilité plus « artistique » – assortie d'une absence de reconnaissance de la part du Père –, au détriment de leur antagoniste. On peut observer à propos du rival du héros qu'il est dans les deux séries évincé au gré d'un retournement de situation par une mort violente après avoir témoigné de déficiences inattendues eu égard à la supériorité qu'il affichait précédemment. Dans « *Aâma* », bien que la mission consiste à reprendre contact sur Ona(ji) avec l'équipe de chercheurs placée sous la direction du professeur Woland⁶⁶ qui a été abandonnée pendant des années à son sort par la compagnie, on apprend tardivement que le robot surpuissant à l'apparence simiesque, Churchill, est programmé pour protéger en priorité non pas son maître, mais Verloc (Peeters, 2013, p. 83, case 1), et que les déboires de celui-ci résultent d'un complot organisé à son insu afin de l'embrigader dans cette aventure dont il est, de fait, le véritable héros (même s'il est le jouet de forces qui le dépassent). D'ailleurs, à l'arrivée de l'équipe dans la colonie, l'un des récitatifs attribués à Verloc précise : « Jusque-là, j'étais encore un spectateur absent. [...] Mais c'est comme si cette nouvelle réalité avait secrètement gardé pour moi un rôle à jouer... » (Peeters, 2011, p. 58, case 8). Au cours de son voyage en terres inconnues, le protagoniste qui se dévoile progressivement au lecteur se fait avant tout le spectateur de lui-même. Le centre de gravité de « *Lupus* » et d'« *Aâma* » est la conscience du protagoniste principal, dont nous sommes invités à partager l'intimité ; tout ce qui lui est extérieur, et qui par conséquent est susceptible d'inscrire le récit dans un monde de science-fiction, est relégué à un rang secondaire, à un mode de représentation strictement tributaire de la subjectivité du héros. Ce renversement fait la singularité de l'œuvre de Frederik Peeters, qui à la fois revendique le genre de la SF dans la bande dessinée d'auteur et pousse certains traits du genre jusqu'à leurs limites.

BIBLIOGRAPHIE

Bandes dessinées et romans

Gillon Paul, « *Les Naufragés du temps* », 10 tomes, Paris : Les Humanoïdes associés, 1974-1989 (tomes 1 à 4 scénarisés par Jean-Claude Forest).

Gillon Paul, « *La Survivante* », 4 tomes, Paris : Albin Michel, 1985-1991.

Hergé, *Objectif Lune*, « *Les Aventures de Tintin* », Tournai : Casterman, 1953.

Hergé, *On a marché sur la Lune*, « *Les Aventures de Tintin* », Tournai : Casterman, 1954.

Lem Stanislas, *Solaris*, Paris : Denoël, 1966 [1961], trad. Jean-Michel Jasienko.

Mattotti Lorenzo, *Feux*, Paris : Albin Michel, 1986 [1984].

Mœbius, *Arzach*, Paris : Les Humanoïdes Associés, 1976.

Mœbius, *Le Garage hermétique*, Paris : Les Humanoïdes associés, 2012 [1979].

Mœbius, *Tout Inside Moebius*, Paris : Mœbius Production, 2016.

Moore Alan et Dave Gibbons, *Les Gardiens (Watchmen)*, Paris : Zenda, 1987.

Neaud Fabrice, *Nu-Men*, Paris : Quadrants, 2 tomes, 2012-2013.

Peeters Frederik, *Pilules bleues*, Genève : Atrabile, 2001.

Peeters Frederik, « *Lupus* », vol. 1, Genève : Atrabile, 2003.

Peeters Frederik, « *Lupus* », vol. 2, Genève : Atrabile, 2004.

Peeters Frederik, « *Lupus* », vol. 3, Genève : Atrabile, 2005.

Peeters Frederik, « *Lupus* », vol. 4, Genève : Atrabile, 2006.

Peeters Frederik, *L'Odeur de la poussière chaude* (« *Aâma* », vol. 1), Paris : Gallimard, 2011.

Peeters Frederik, *La Multitude invisible* (« *Aâma* », vol. 2), Paris : Gallimard, 2012.

Peeters Frederik, *Le Désert des miroirs* (« *Aâma* », vol. 3), Paris : Gallimard, 2013.

Peeters Frederik, *Tu seras merveilleuse, ma fille* (« *Aâma* », vol. 4), Paris : Gallimard, 2014.

Peeters Frederik, *Saccage*, Genève : Atrabile, 2019.

Peeters Frederik et Pierre Oscar Lévy, *Château de sable*, Genève : Atrabile, 2010.

Peeters Frederik et Loo Hui Phang, *L'Odeur des garçons affamés*, Tournai : Casterman, 2016.

Peeters Frederik et Serge Lehman, *L'Homme gribouillé*, Paris : Delcourt, 2018.

Wazem Pierre, *Promenade(s)*, Genève : Atrabile, 2006.

Wazem Pierre, *Mars aller retour*, Paris : Futuropolis, 2012.

Wazem Pierre et Frederik Peeters, « *Koma* », Paris : Les Humanoïdes associés, 2003-2008.

Littérature secondaire

Angenot Marc, « Le paradigme absent. Éléments d'une sémiotique de la science-fiction », *Poétique*, n° 33, 1978, p. 74-89.

Atallah Marc & Alain Boillat, « Introduction : réappropriations européennes des comics (BD, cinéma, TV) », dans M. Atallah et A. Boillat, *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion : Infolio, 2016, p. 5-22.

Baudry Julien, « L'affrontement des traditions de la science-fiction pour enfants dans la bande dessinée de l'immédiat après-guerre », dans Natacha Vas-Deyres, Patrick Bergeron, Patrick Guay, Florence Plet-Nicolas et Danièle André (dir.), *Les Dieux cachés de la science-fiction française et francophone (1950-2010)*, *Eidôlon*, n° 111, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 235-245.

Besson Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris : CNRS Éditions, 2004.

Besson Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris : CNRS Éditions, 2015.

Boillat Alain, « Yoko Tsuno : l'ambivalence du héros féminin face à diverses formes d'altérité », dans Loïse Bilat et Gianni Haver (dir.), *Le Héros était une femme... Le genre de l'aventure*, Lausanne : Antipodes, 2011, p. 211-226.

Boillat Alain, « Le récit suspendu. À propos du rythme singulier d'une certaine bande dessinée d'auteur », dans *Genève et la bande dessinée/Regards croisés*, Genève : Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, 2006, p. 13-19.

Boillat Alain, Marine Borel, Raphaël Oesterlé et Françoise Revaz, *Case, strip, action ! Les feuilletons de bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion : Infolio, 2016.

Bozetto Roger, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992.

Colson Raphaël et André-François Ruaud, *Science-fiction, une littérature du réel*, Paris : Klincksieck, 2006.

Colson Raphaël et André-François Ruaud, *Science-fiction. Les frontières de la modernité*, Paris : Mnémos, 2008.

Couégnas Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Seuil, 1992.

Dayez Hugues, *La Nouvelle Bande dessinée*, Bruxelles : Niffle, 2002.

Denis Sébastien, « Espace réticulaire et océan numérique. Les communications dans l'*anime* japonaise », dans Alain Boillat et Laurent Guido (dir.), *Loin des yeux... le cinéma. De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2019, p. 433-456.

Dürrenmatt Jacques, « Chapitres invisibles dans *Lupus* et *Aâma* de Frederik Peeters », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 20 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/8888>.

Goddin Philippe, *Hergé. Chronologie d'une œuvre, tome 6 (1950-1957)*, Bruxelles : Éditions Moulinsart, 2009.

Jameson Fredric, « Progress Versus Utopia, or, Can We Imagine the Future? », *Science Fiction Studies*, vol. 9, juillet 1982, p. 147-158.

- Jenn Pierre, *Techniques du scénario*, Paris : Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son, 1991.
- Langlet Irène, *La Science-fiction. Lecture et poésie d'un genre littéraire*, Paris : Armand Colin, 2006.
- Meininger Sylvestre, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien* », *Cinéma*, vol. 7 (1-2), 121-150. [En ligne] : <https://doi.org/10.7202/1000936ar>.
- Menu Jean-Claude et Fabrice Neaud, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette*, n° 3, janvier 2007, p. 453-472.
- Oesterlé Raphaël, « 1968-1996, présence souterraine de la bande dessinée », dans *Töpffer & Cie. La bande dessinée à Genève 1977-2016*, Genève : AGPI, 2016a, p. 51-72.
- Oesterlé Raphaël, « Entretien avec Benoît Chevallier et Daniel Pellegrino », dans *Töpffer & Cie. La bande dessinée à Genève 1977-2016*, Genève : AGPI, 2016b, p. 193-203.
- Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris : Seuil, 1988.
- Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec : Nota Bene, 1999.
- Sellier Geneviève, « La Nouvelle Vague : un cinéma à la première personne du masculin singulier », *Iris*, n° 24, 1997, p. 77-89.
- Smolderen Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.
- Sontag Susan, « Images du désastre », *L'Œuvre parle (Œuvres complètes, vol. 5)*, Paris : Christian Bourgois, 2010 [1965].
- Strinati Pierre, « Bandes dessinées et science-fiction. L'âge d'or en France (1934-1940) », *Fiction*, n° 92, juillet 1961, p. 121-125.
- Tellop Nicolas, « Vers l'infini et au-delà. De quoi la BD de SF est-elle faite aujourd'hui ? », *Les Cahiers de la BD*, n° 6, janvier-mars 2019, p. 120-129.
- Vézina, Alain, *Godzilla. Une métaphore du Japon d'après-guerre*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- Wells, Herbert George, « Metropolis », *New York Times Magazine*, 17 avril 1927, repris et trad. dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 585, septembre 2011, p. 20-24.
- Wendland, Albert, *Science, Myth, and Fictional Creation of Alien Worlds*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

NOTES

1. Nous renvoyons sur ce point à l'article d'Irène Langlet dans le présent dossier, qui note à propos de l'histoire littéraire de la SF qu'elle « voit la contre-culture des années 1960 et 1970 préférer l'exploration des fantasmes et des “espaces intérieurs” aux épopées techno-spatiales et héroïques de l'Âge d'or », et que « la bande dessinée des mêmes années voit les représentations de l'*outer space* se colorer des visions de l'*inner space* ».
2. Dans un entretien que nous avons réalisé avec Peeters au festival Delémont'BD le 16 juin 2019, celui-ci nous confiait que le nom « *Lupus Lablénore* » n'avait pas du tout été pensé pour structurer le récit autour d'une isotopie médicale (qui rappellerait *Pilules bleues*), mais qu'il s'agissait simplement d'une référence potache à un surnom choisi par un ami lors d'une soirée. Il n'en demeure pas moins que le motif des symptômes d'une « maladie » (ou plus généralement d'une menace exercée sur le corps des protagonistes par une instance étrangère) est récurrent dans son œuvre, et que ces connotations font sens pour le lecteur.

3. On ne peut toutefois pas dire que l'on rencontre chez Peeters – trop peu enclin à céder au spectaculaire – les représentations dominantes de la femme-objet dont le corps érotisé constituerait une attraction sans contrepartie masculine ni pouvoir transgressif aucun. Les figures féminines dépeintes par Peeters dans les albums dont il est question ici ne convoquent pas ces lieux communs et ressortissent plutôt à une représentation de l'altérité qui entérine et valorise par contraste un point de vue posé comme masculin, en fonction de rapports de genre parents de ceux que l'on trouve dans le cinéma d'auteur français depuis la Nouvelle Vague (Sellier, 1997).
4. Peeters définit de prime abord Verloc par une vision surgie du passé en pleine amnésie qui montre en gros plan une table sur laquelle reposent des livres et une paire de lunettes (tome 1, page 5, case 4) ; on est proche, dans ce type de vignette, de *Pilules bleues*.
5. On peut faire remonter cette tradition visuelle aux illustrations d'Albert Robida dans *Le Vingtième siècle* (1883), aux dessins d'architectes utopistes tels que Harvey Wiley Corbett (*City of the Future*, 1913), Antonio Sant'Elia (*Città Nuova*, 1914) ou Hugh Ferriss (*The Metropolis of Tomorrow*, 1929), au film séminal *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) – dont le romancier H.G. Wells avait jugé la « ville du futur toute en hauteur [...] hautement improbable » (Wells 1927) ainsi qu'à de nombreux comics (dont « *Buck Rogers in the 25th Century* », dès 1929) et bandes dessinées (*L'Incal noir* de Mœbius et Jodorowsky, 1981 ; la « *Trilogie Nikopol* » de Bilal, 1980-1993 ; l'album *Les Cercles du pouvoir* de Mézières et Christin, 1994) dont les motifs circulent ensuite en retour au cinéma dans *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997) puis *Star Wars, Episode II : Attack of the Clones* (2002), ou dans *Immortel (ad vitam)* (Enki Bilal, 2004).
6. Pour une analyse de cette image dans ses liens au genre science-fictionnel et à la tradition états-unienne, voir Atallah et Boillat 2016, p. 21-22.
7. URL : <http://projet-aama.blogspot.com/2013/05/derriere-le-rideau.html>.
8. On notera que, contrairement à la couverture d'un roman où l'image annonce du texte (éventuellement émaillé de quelques illustrations), celle d'une bande dessinée possède une fonction prévisionnelle beaucoup plus forte dans la mesure où, surtout lorsqu'elle est réalisée par l'auteur de l'album comme chez Peeters, elle s'inscrit dans une relation d'homologie matérielle et stylistique avec le support du médium.
9. On peut comparer en effet le motif de cette couverture avec Peeters, 2013, p. 31, case 10.
10. Voir la typologie proposée par Wendland, 1985, qui inclut des « mondes perceptifs internes ».
11. Notons que dans l'album *Mars aller retour* (Futuropolis, 2012), Pierre Wazem, qui a par ailleurs scénarisé « *Koma* » (six tomes, 2003-2008), série dessinée par Frederik Peeters et parue aux Humanoïdes Associés, conjugue lui aussi autoportrait – la figuration stylisée du héros est issue de l'album autobiographique *Promenade(s)* (Wazem 2006) – et dimension science-fictionnelle, sans toutefois actualiser pleinement cette dernière à travers le monde de la fiction, puisqu'il la cantonne à un monde parallèle subjectif convoqué au sein d'une représentation métaphorique de la création.
12. Une remarque de Peeters dans la préface à ce volume explicite ce lien : « [...] il y a cette petite frustration que je traîne depuis la fin de ma série *Aâma* [...], le fantasme jamais assouvi, pour des raisons personnelles autant qu'éditoriales, de dessiner un cinquième tome final totalement muet, psychédélique et abstrait » (Peeters 2019, n.p.).
13. L'expression est d'ailleurs présente dans le récit de Verloc : « Le second débarquement me parut encore plus violent, quand me sautèrent aux narines des odeurs de poussière chaude, de soufre et de rouille. Des parfums d'aventure... Et puis le silence » (tome 1, p. 42, case 4). Rappelons le titre d'un album plus récent dessiné par Peeters, *L'Odeur des garçons affamés* (scénarisé par Loo Hui Phang, 2016) ; l'aventure, avant d'être d'ordre sexuel, s'origine dans ce *one shot* dans le genre du western caractérisé par une même « poussière chaude » ; d'ailleurs, le héros d'*Aâma* se décrit en convoquant sciemment de tels stéréotypes : « Je m'imagine revenu à une époque où les chevaux existaient encore. Le vent qui assèche les lèvres. Le regard du héros fixé

sur l'horizon. J'ai même dégotté un vieux chapeau fantastique [...]» (tome 2, p. 13, case 1). Préalablement dans le même album, Verloc retranscrit un rêve visualisé qui le montre à cheval (p. 4, case 11).

14. L'insertion du motif de la monture quadrupède dans un environnement science-fictionnel fait certes elle aussi référence au cinéma (*Westworld*, Michael Crichton, 1973), mais on la trouve également dans plusieurs *comics* (par exemple *East of West* de Hickman et Dragotta, dès 2013) et bandes dessinées, des premières planches de *Major Fatal* de Mœbius (1979) à *Animal'Z* (2009), album dans lequel Bilal opte pour un autre équidé faisant office de bête de selle, le zèbre.

15. À titre d'exemple parmi d'autres, citons dans *Lupus* l'association entre des spaghettis tournés par Sanaa autour d'une fourchette, une sorte de trou noir gigantesque et une horde d'entités de l'espace en forme de pieuvres tentaculaires (tome 4, planche 26).

16. Une case en constituera le pendant « actif » dans le dernier tome (p. 15, case 2).

17. L'image du héros allongé, situé au seuil d'un englobement physique ou symbolique, est récurrent chez Peeters, tant dans « *Lupus* » (tome 1, p. 28, case 3 ; tome 3, planche 80 ; tome 4, planche 14, cases 1-2, et planche 38) que dans « *Aâma* » (tome 1, p. 28, cases 4-5 ; tome 2, p. 73, cases 6-10 ; tome 4, p. 20 et 45). Dans « *Lupus* », les rêves à la « *Little Nemo in Slumberland* » de la plante volant dans l'espace et menaçant d'engloutir le héros en constituent une variation (tome 2, planches 10-11), de même que le souvenir de Verloc d'un plongeur dans l'eau qui aurait pu s'avérer fatal.

18. On pense notamment aux « métallopodes » et aux sphères transparentes de « *L'Étoile endormie* », ou aux chrysalides géantes à pouvoir télépathique appelés les « maîtres rêveurs » qui donnent leur nom au sixième tome de la série.

19. Ce style s'affirme au cours du tome 4 d'*Aâma*, et apparaît ensuite notamment dans l'adaptation par Peeters, sous la forme d'une commande du festival lausannois Bédéphile, de trois planches de *L'Aéronef électrique* (1985) scénarisé par Georges Pichard (reproduites dans *Bédéphile*, n° 4, 2018, p. 109-111).

20. Voir Denis, 2019.

21. Voir par exemple le tome 5 de « *Bételgeuse* », « *L'Autre* » (2004), dans lequel des êtres extraterrestres surpuissants, les Mantrisses, sorte de grandes baleines, créent un virus informatique afin d'empêcher la colonisation de la planète par les humains qui se sont montrés violents. Leur étrange pouvoir est expliqué en ces termes : « L'habileté des Mantrisses à manipuler à distance les ordinateurs vient du fait que leur organisme utilise comme centre de la pensée et de la mémoire non seulement un cerveau physiologiquement semblable au nôtre, mais aussi des organes à base de cristaux de silice, comme nos ordinateurs », planche 41 (case 3).

22. Voir le huitième projet de couverture proposé par Peeters sur son blog en avril 2013 : <http://projet-aama.blogspot.com/2013/04/couv8.html>. Le point de vue sur ce paysage fantastique est quelque peu modifié de sorte à favoriser une composition dans la verticalité de l'image.

23. La jeune Lilja d'« *Aâma* » partage avec le Néo situé à l'intérieur du monde virtuel de la Matrice une même surhumanité capable de changer le monde. Toutefois, alors que « *Matrix* » s'inscrit dans un paradigme technophobe, « *Aâma* » présente plutôt le résultat de la technologie comme un stade plus avancé de l'humanité.

24. Alain Vézina dit par exemple de l'antagoniste de Godzilla dans *Godzilla vs The Smog Monster* (Y. Banno, 1971) qu'il est un « monstre de fumée [qui] se nomme en fait Hédorah (du japonais *hedoro* : boue), gigantesque créature protéiforme née d'un amalgame de déchets polluants » (Vézina 2009, p. 60). Dans « *Aâma* », la nature a repris ses droits en s'alliant avec la technologie.

25. Peeters, 2014, pl. 24, case 7.

26. Peeters, 2014, pl. 43, case 4.

27. Ainsi, entre autres exemples, la rencontre de Verloc avec Silice a lieu dans des WC publics (Peeters, 2012, p. 18).

28. On suit ici la proposition de Wendland qui consiste à partir d'une définition extrêmement simple de l'ontologie de la science-fiction (« la littérature de vaisseaux spatiaux, d'autres planètes, de robots, du "futur" ») afin de mettre l'accent sur la manière dont le genre est appliqué par un auteur donné (Wendland, 1985, p. 49).
29. Entretien avec Frederik Peeters, 22 mai 2014.
30. Il s'agit d'une « encyclopédie qui s'écarte ostensiblement – ce qui ne veut pas dire complètement – de celle que le lecteur applique aussi bien à sa vie quotidienne qu'à la plupart de ses lectures » (Saint-Gelais, 1999, p. 212).
31. On pense ici surtout au cycle constitué de récits intégralement consacrés à l'exploration spatiale (avant les voyages temporels), qui correspond principalement aux albums 2 à 9 de la série « *Valérian* », de *L'Empire des mille planètes* (1971) aux *Héros de l'Equinoxe* (1978) en passant par *Les Oiseaux du maître* (1973).
32. « *Aâma* », par contre, se plaît à représenter métaphoriquement les dérives potentielles d'une économie globalisée tablant sur le « post-humain ».
33. Dans l'entretien cité ci-dessus, Peeters déclare : « J'entends des histoires de mecs qui sont cinq cents dans une salle pendant deux ans pour dessiner des vaisseaux spatiaux. Quant à moi, je me suis dit : "Chaque fois que j'ai besoin d'un vaisseau spatial, il faut que je prenne quelque chose qui est sur mon bureau et je le détourne". Cela prend cinq minutes... ». Ainsi, lorsque *Lupus* dit « Chaque fois que je sors de cette casserole » (tome I, pl. 6, case 3), l'expression familière pour désigner son véhicule peut presque être prise à la lettre.
34. Selon Saint-Gelais, qui emprunte la notion de « mots-fictions » à Angenot (1978), ceux-ci « doivent être soigneusement distingués des néologismes, car il ne s'agit pas de termes nouveaux en attente d'acceptabilité linguistique, d'inscription dans les dictionnaires, mais bien de termes censés appartenir déjà à un lexique – celui-ci étant aussi imaginaire que le monde de la fiction » (R. Saint-Gelais, 1999, p. 206).
35. La remarque de Scout McCloud (*L'Art invisible*, Vertige Graphics, 1999 [1993], p. 101) selon laquelle une case allongée accroît la durée ressentie par le lecteur (qui la reverse par conséquent sur la temporalité diégétique supposée) ne fonctionne pas toujours, mais il s'agit bien de l'effet produit ici, d'autant que la présence d'un récitatif augmente par ailleurs le temps de lecture du texte (même si cette durée n'est pas chevillée à la temporalité fictionnelle comme celle qu'implique la lecture d'un texte inscrit dans un phylactère).
36. On pourrait voir dans le masculin du terme « orbite » une sorte de lapsus révélateur de la répartition genrée de l'opposition entre périphérie et centre, connu et inconnu.
37. Peeters, 2004, planche 7, case 4 (*nous soulignons*).
38. Peeters, 2012, p. 12, case 1.
39. Peeters, 2012, p. 15, case 1.
40. Cette structure se distingue foncièrement de la forme feuilletonnesque, c'est-à-dire du récit sans cesse relancé des bandes dessinées plus classiques initialement parues en livraisons périodiques (voir Boillat *et al.*, 2016). Cependant, Peeters n'opte pas pour un principe de détermination rétrograde en postulant de prime abord le nombre de tomes. À propos d'« *Aâma* », il déclarait sur son blog le 4 décembre 2010 à un internaute qui lui demandait s'il y aurait plusieurs volumes : « Bien sûr ! Trois, dix, je ne sais pas. J'écris au fur à mesure. J'ai actuellement 43 pages dessinées du premier volume, qui comptera environ 80 pages. Grand format. Couleur. » (URL : <http://projet-aama.blogspot.com/2010/12/big-bang.html>).
41. « On peut être surpris de voir apparaître une structure a priori très travaillée en opposition apparente avec le discours que Peeters tient lui-même sur son processus créatif [...]. Mais c'est peut-être justement parce que l'organisation profonde est en devenir que s'impose plus ou moins inconsciemment le recours à une structure traditionnelle, articulée en cinq actes. Il apparaît donc erroné de prêter trop de confiance au principe d'improvisation continue chez Peeters, qui

reconnait lui-même retravailler en permanence pour atteindre le “rythme” désiré [...]» (Dürrenmatt, 2018).

42. En effet, Frederik Peeters ne revendique guère de références littéraires appartenant au genre de la science-fiction. Si, lors de la présentation qu’il a faite de 16 juin 2019 dans le cadre de son exposition « Saccage » réalisée autour de l’album homonyme pour le festival Delémont’BD, il a fait mention de *Stalker* des frères Strougatski, il nous a confié dans l’entretien réalisé ce même jour ne pas être un lecteur de romans de SF, et n’avoir par exemple jamais lu d’œuvres de Robert Silverberg. Cette absence de références attestées n’interdit pas de rapprocher sa démarche au sein du domaine de la bande dessinée de ce qui s’est fait en littérature.

43. Ce motif est repris dans *Saccage* avec le personnage à la peau jaune qui voyage à travers l’espace et le temps, à l’instar du Dr. Manhattan, l’être bleu de *Watchmen* (Moore et Gibbons, 1987).

44. Voir également la quarantième planche de *Saccage* (Peeters, 2019).

45. L’un des développements les plus significatifs de cette thématique est le segment d’intrigue du deuxième tome de « *Lupus* » qui se déroule sur la planète Necros, peuplée d’habitants du troisième âge (une Suisse pas si futuriste que cela) et de « faux vieux » (déguisement qu’emprunteront également *Lupus* et son amie). La spéculation technologique ressortissant à la science-fiction passe complètement au second plan (le lecteur n’apprend pas comment cette transformation s’opère) par rapport à l’expérience de la vieillesse vécue par les protagonistes et au défi qu’elle représente pour le dessinateur.

46. On pense notamment aux planches du *Garage hermétique* (1976-1979), auquel le récit désinvolte de « *Lupus* » emprunte un ton de l’improvisation tout en limitant les développements délirants aux frontières de la vraisemblance psychologique. Mœbius présente ainsi l’album dans une introduction à la réédition en français : « Avec “Major Fatal”, la science-fiction élargit le cadre, il devint intemporel. Alors, tout en sauvegardant mon goût pour le burlesque et l’humour qui dérape, mais débarrassé des pesanteurs de la satire sociale, je pus m’envoler directement vers les univers du rêve et de la fantaisie. Et de fait, j’ai éprouvé énormément de plaisir à dessiner “Major Fatal”, d’une seule traite, improvisant au fur et à mesure, entre le risque et l’amusement, dans une sorte de vagabondage, de batifolage graphique. » (Mœbius, 2012, p. 5). De son côté, Peeters fait le récit suivant de la genèse de la série dans laquelle *Lupus*, comme son créateur, « vagabonde » : « Pour *Lupus*, [...] c’était également une réelle improvisation. Cela commence aussi par des images abstraites. Simplement là [par opposition à *Pilules bleues*], j’ai un cadre un peu mieux défini. Je sais que je vais faire de la science-fiction. Je sais que j’ai deux amis qui parcourent la galaxie. J’avais quelque chose à la Hunter Thompson en tête, celui qui a écrit *Las Vegas Parano*, qui a inventé un style de journalisme où il fallait vivre des expériences extrêmes [...] C’est très intéressant que le récit commence avec un homme qui se réveille. Non seulement il se réveille, mais, comme il a pris énormément de drogue, il ne se rappelle pas ce qu’il a fait. Et quand je commence l’histoire, je suis dans le même état que le personnage. » Entretien avec Frederik Peeters à l’occasion du vernissage de l’exposition « Imaginaires du futur, la bande dessinée franco-belge de science-fiction », Université de Lausanne, 22 mai 2014. L’enregistrement est disponible en ligne sur le site du Groupe d’étude sur la Bande Dessinée (GrEBD) : <http://wp.unil.ch/grebd/evenements/expositions-du-grebd/>. Nous renvoyons également à la présentation de l’œuvre de Peeters par Léonore Porchet : <http://wp.unil.ch/grebd/evenements/autres-evenements-a-lunil/>.

47. La symbolique du cordon ombilical semble être convoquée ici, d’autant qu’à la planche 61 du même album, le dernier *strip* consacré à un cosmonaute en scaphandre dérivant dans l’espace répond au premier qui montre, de manière « chronophotographique », les positions d’un bébé qui essaie de se mettre sur ses jambes avant de retomber.

48. Voir Smolderen, 2009, p. 103-117, et Boillat *et al.*, 2016, p. 137-139.

49. Notons que l'altérité féminine est figurée dans « *Lupus* », lorsque le protagoniste éponyme commence à être seul avec Sanaa (Peeters 2003, pl. 11, cases 3-5 ; pl. 17, case 5 ; pl. 91, cases 3-4 ; pl. 92, case 1), sous la forme d'un motif science-fictionnel relevant ostensiblement du « vagin denté » des psychanalystes que l'on trouve au principe de nombreuses représentations science-fictionnelles de la monstruosité extraterrestre, notamment dans la franchise « *Alien* ». Voir Meininger, 1996.

50. Voir Goddin, 2009, p. 14.

51. Voir Baudry, 2014.

52. Voir l'étude de Franck Thibault dans le présent numéro.

53. Entretien du 22 mai 2014, Université de Lausanne.

54. Précisons que la réflexion de Sontag, qui tend à réduire la science-fiction au parangon de l'invasion extraterrestre massivement destructrice, porte en fait bien plus sur le « sous-genre » du film-catastrophe.

55. Par opposition aux récits populaires qu'Anne Besson qualifie de « littératures de l'imaginaire », une notion qui recouvre en particulier la fantasy et la science-fiction. Avant d'assumer plus pleinement le terme dans *Constellations* (Besson, 2015, p. 20), Anne Besson précise dans *D'Asimov à Tolkien* qu'elle retient cette appellation « tout en reconnaissant avec Roger Bozetto qu'elle ne se justifie nullement dans les faits, puisque toute littérature est d'imagination » (Besson, 2004, p. 42, note 68). Bozetto considérait en effet l'opposition entre les littératures de l'imagination et la littérature mimétique, « devenue inopérante et même contre-productive », comme un « cul-de-sac de la pensée critique » (Bozetto, 1992, p. 224). L'analyse de l'œuvre dessinée de Peeters en est un exemple supplémentaire.

56. Pour un aperçu historique de la période antérieure aux œuvres de Peeters, voir l'étude de Raphaël Oesterlé, qui propose « d'appréhender la particularité de cette scène depuis les raisons de son éclosion jusqu'à sa place dans le paysage culturel », tout en précisant à propos du terme « scène » que sa première singularité « est peut-être de ne pas en être une, mais de réunir plutôt une somme d'individualités bien affirmées » (Oesterlé, 2016a, p. 51).

57. Voir à propos de Peeters l'entretien avec les fondateurs d'Atrabile, dans lequel Pellegrino se remémore ainsi les débuts de la maison d'édition : « Il y avait une vraie curiosité pour ces nouveaux formats, plus soignés, avec un côté plus littéraire, qui étaient complètement en opposition avec la bande dessinée très formatée qui était celle des années 1980. Tout ça pour dire que le succès de *Pilules bleues* [de Frederik Peeters] nous a donné une assise et que tout s'est fait très naturellement » (Oesterlé, 2016b, pp. 196-197).

58. En 2007, Jean-Claude Menu parle d'une décennie durant laquelle « le médium a vécu de nouvelles ouvertures dans une période libre et vierge (parmi lesquelles on peut placer une approche nouvelle de l'intime et de la réalité), puis d'une réappropriation de ces ouvertures par l'édition industrielle, qui [...] vient mettre en péril les réels acquis des débuts » (Menu & Neaud, 2007, p. 453). Dans un long développement consacré à la déliquescence de l'autobiographie en bande dessinée, Fabrice Neaud, avec sans doute un brin d'ironie (à moins qu'il ne s'agisse d'ironie du sort, puisqu'il a débuté par la suite, dès 2012, une série de SF, *Nu-Men*, auprès d'une filiale de l'éditeur grand public Soleil, Neaud, 2012-2013) qui n'en révèle pas moins une certaine perception du genre de la science-fiction, précise que « l'autobiographie *confortable* [...], pour séduisante qu'elle est, ne pouvait attirer que les mêmes foules de puceaux boutonneux qui, autrefois, n'avaient eu le bon goût de ne polluer nocturnement que l'*heroic fantasy* ou la science-fiction » (p. 460).

59. Voir, dans la série d'entretiens réalisés par Hugues Dayez (2002) avec les principaux dessinateurs de la nouvelle génération, la récurrence de la mention du cinéma (hollywoodien) en tant que repoussoir.

60. À propos de l'imbrication dans « *Aâma* » de cinq espace-temps distincts qui se répondent, voir Dürrenmatt, 2018.

61. Notons que les albums de « *Lupus* » ne possèdent quant à eux pas d'autre titre que celui de la série, et ne sont par conséquent identifiés que par la numérotation du volume. Cette différence est l'indice du caractère plus concerté de l'organisation narrative d'« *Aâma* », alors que la genèse de « *Lupus* » relève plus fortement d'une improvisation.
62. *Solaris*, DVD édité par 20th Century Fox, 2003 [20'15-20'17]. À propos de cet aspect dans le roman de Lem, voir Wendland, 1985, p. 94-98.
63. Notons que les exemples convoqués par Stanislas Lem correspondent tout à fait, par anticipation, à la vision réductrice qu'imposera dans le champ de la science-fiction la franchise « *Star Wars* », et ce dès la trilogie originale : « le Sahara [la planète Tatooine], telle autre glaciale [la planète Hoth] comme nos régions polaires, telle autre luxuriante comme l'Amazonie [la lune forestière d'Endor] ».
64. En ligne : <http://projet-aama.blogspot.com/2010/>. Commentaire publié le 26 décembre 2010.
65. Voir Jenn, 1991.
66. Le nom de famille de la mère du projet *Aâma*, qui décide « de le libérer et de le lui laisser accomplir le destin pour lequel il a été conçu » (Peeters, 2011, p. 64, case 5), présente une parenté phonétique avec Weyland, nom du fondateur de la compagnie homonyme qui agit en faveur du développement des xénomorphes dans la franchise « *Alien* ». Peeters (entretien du 16 juin 2019) nous a dit avoir trouvé le nom ailleurs, dans le roman *Le Maître et la Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov (1939), mais il est tout à fait possible que le choix du patronyme par les concepteurs d'*Alien* s'inspire de la même légende de Faust, de sorte qu'« *Aâma* » instaure ainsi une relation intertextuelle (involontaire) à la série de films.

RÉSUMÉS

L'article porte sur deux séries de BD de quatre tomes scénarisés et dessinés par l'auteur genevois Frederik Peeters, *Lupus* et *Aâma*, qui sont envisagées dans leur logique interne respective, de manière comparée et dans le rapport qu'elles entretiennent avec certains stéréotypes de la bande dessinée francophone de science-fiction. L'horizon d'attente postulé sur un plan générique est notamment discuté à partir des images de couverture et des incipit des albums. L'accent est mis sur l'écart instauré par Peeters avec certaines conventions du genre, puisque l'introspection et le quotidien sont dans les deux séries privilégiés sur l'exotisme et le spectaculaire : l'introspection se superpose à l'exploration spatiale. Nous montrons notamment comment, d'une série à l'autre ainsi que d'un tome à l'autre de la seconde série, l'auteur en vient à s'approprier certaines caractéristiques génériques qu'il formule toutefois de manière personnelle. L'étude de récurrences graphiques et narratives nous amène à faire l'hypothèse que les récits peuvent être lus comme l'expression d'une ambition visant à proposer une bande dessinée science-fictionnelle adulte dans le prolongement de Mœbius et de la BD autobiographique, et qui fait dès lors écho à l'orientation subjective prise par certains romanciers dans le champ de la littérature de science-fiction dès les années 1970.

The article focuses on *Lupus* and *Aâma*, two series of four comic books written and drawn by the Genevese author Frederik Peeters, which are considered in their respective internal logic, in a comparative way and in their relationship with certain stereotypes of the science-fiction bande dessinée. The generic expectations created by the comic books of Peeters are discussed in particular on the basis of the cover images and the first panels of the albums. The emphasis is on

the gap established by Peeters with certain conventions of the genre, since introspection and everyday life are in both series privileged on exoticism and spectacular: introspection is superimposed on spatial exploration. In particular, we show how, from one series to another as well as from one volume to another in the second series, the author gradually appropriates certain generic characteristics that he nevertheless formulates in a personal way. The study of graphic and narrative recurrences leads us to hypothesize that the stories can be read as an expression of an ambition to propose an adult science-fiction comic book as a continuation of Mœbius and autobiographical comics, and which therefore reflects the subjective orientation taken by some novelists in the field of science-fiction literature since the 1970s.

INDEX

Mots-clés : bande dessinée, space opera, réalisme, francophonie, autobiographie, récit, subjectivité

Keywords : bande dessinée, science fiction, space opera, realism, autobiography, narrative, subjectivity

AUTEUR

ALAIN BOILLAT

Alain Boillat est professeur à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Ses recherches ont notamment pour objet l'histoire et la théorie du scénario (codirection du volume *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Impressions Nouvelles, 2018), le rôle de la voix dans les dispositifs audiovisuels (*Du bonimenteur à la voix-over*, Antipodes, 2007), les imaginaires culturels de la technologie, les pratiques sérielles, les liens entre bande dessinée et cinéma et plus généralement certaines questions d'intermédialité touchant à l'adaptation, à la narration et à la (science-)fiction dans les productions médiatiques (dont plusieurs publications portant sur la franchise Star Wars). Cofondateur de la revue d'études cinématographique *Décadrages* dont il a dirigé plusieurs numéros, il est notamment l'auteur de *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples* (2014) dans la collection « Emprise de vue » qu'il dirige aux éditions Georg (Genève). Il a en outre (co)dirigé plusieurs volumes collectifs, dont certains consacrés à la bande dessinée : *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue* (Georg, 2010), *BD-US : les comics vus par l'Europe* (Infolio, 2016) et *Case, strip, action !* (Infolio, 2016). Au printemps 2019, il a fait paraître à L'Âge d'Homme une somme d'études intitulée *De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*, ouvrage codirigé avec le prof. Laurent Guido.

Alain Boillat is a professor in the History and Aesthetics of Cinema Section of the Faculty of Letters at the University of Lausanne. His research focuses in particular on the history and theory of the scenario (he coedited *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Impressions Nouvelles, 2018), the role of the voice in audiovisual devices (*Du bonimenteur à la voix-over*, Antipodes, 2007), the cultural imaginations of technology, cultural practices of seriality, the links between comics and cinema and in a broader perspective certain questions of intermediality related to adaptation, storytelling and (science) fiction in media productions (a number of which focus on the Star Wars franchise). Co-founder of the film study journal *Décadrages*, of which he has edited several issues, he has authored, among others, *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples* (2014) in the collection "Emprise de vue" which he directs at Georg editions (Geneva). He has also (co)edited several collective volumes, some of which are devoted to comics: *Les Cases à*

l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue (Georg, 2010), *BD-US : les comics vus par l'Europe* (Infolio, 2016) and *Case, strip, action !* (Infolio, 2016). In the spring of 2019, he published at L'Âge d'Homme (Lausanne) a collection of studies he coedited with prof. Laurent Guido, under the title *De la téléphonie à Internet : imaginaires médiatiques des télécommunications et de la surveillance*.