

## Sept rencontres du 9<sup>e</sup> type entre un médium (la BD) et un genre (la SF)

*Seven encounters of the ninth kind between a medium (bande dessinée) and a  
genre (science fiction)*

**Alain Boillat**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/resf/3969>

ISSN : 2264-6949

**Éditeur**

Université de Limoges

Ce document vous est offert par Université de Tours



**Référence électronique**

Alain Boillat, « Sept rencontres du 9<sup>e</sup> type entre un médium (la BD) et un genre (la SF) », *ReS Futurae* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 26 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/resf/3969>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 décembre 2019.

---

# Sept rencontres du 9<sup>e</sup> type entre un médium (la BD) et un genre (la SF)

*Seven encounters of the ninth kind between a medium (bande dessinée) and a genre (science fiction)*

**Alain Boillat**

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Pour les références aux publications de bande dessinée, nous renvoyons aux bibliographies qui accompagnent chaque article.

*Nos remerciements à Laurent Gerbier pour son suivi de l'élaboration du dossier.*

- 1 Le genre de la science-fiction doit beaucoup à la capacité fabulatrice qui consiste à *dessiner* les contours d'artefacts technologiques et d'environnements urbains du futur, ou de mondes découverts par les pionniers de la conquête spatiale en spéculant, à partir de ce qui existe, sur ce qui pourrait exister ou aurait pu exister, et à inscrire ces « visions » dans un récit qui tend à métaphoriser des enjeux de société contemporains de la production des œuvres. En effet, qu'il s'agisse des illustrations des romans de Robida, des couvertures des *pulp magazines* dont les seules couleurs vives et inattendues promettent un *ailleurs* ou des documents de pré-production nécessités par la réalisation de films de science-fiction, on observe une forte propension du genre à se manifester sous forme de dessins. Conjuguant, dans l'entrelacs du texte et de l'image, des formes populaires de narration et des séquences d'images dessinées susceptibles de donner consistance à tous les *possibles* à partir d'une simple page blanche, le médium de la bande dessinée s'impose a priori comme un bon objet des études sur la science-fiction, même si celles-ci tendent quelque peu à le sous-estimer.
- 2 En ce qui concerne la bande dessinée que l'on appelle communément « franco-belge », sur laquelle porte le présent dossier du numéro 14 de *ReS Futurae* qui entend se concentrer sur certaines spécificités de ce type de productions (en termes de styles, de

récit, de motifs visuels, de conventions génériques, de contextes éditoriaux, de publics visés, de formats, etc.)<sup>1</sup>, on pourrait même soutenir que la science-fiction et la bande dessinée ont été envisagées de manière conjointe tant par leurs détracteurs que par leurs partisans, que cela soit pour les taxer d'infantilisation ou y voir un péril pour la jeunesse, ou inversement pour faire reconnaître leur appartenance à un patrimoine culturel. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'appel à souscriptions pour le projet de création d'un « Club des Bandes Dessinées » (C.B.D.) est précisément lancé par Pierre Strinati dans les pages de la revue *Fiction* (originellement éditée avec le sous-titre « La revue littéraire de tous ceux qui s'intéressent à la fiction romanesque dans le domaine de l'étrange, du fantastique, du surnaturel, et de l'anticipation scientifique »), parallèlement à la publication d'un article intitulé « Bandes dessinées et science-fiction » (Strinati, 1961)<sup>2</sup>. Dans la ligne de mire des différents acteurs participant à l'élaboration d'un discours bédéphilique au cours des années 1960 se situe certes, pour des raisons avant tout générationnelles et de posture nostalgique, « l'Âge d'or » des *comics* des années 1930, ceux-là mêmes dont furent privés les (autrefois jeunes) lecteurs à la suite de l'interdiction d'importation durant l'Occupation puis dans l'après-guerre des campagnes de lutte contre des productions considérées comme un vecteur d'américanisation. Il est vrai, par exemple, que les archétypes du *space opera* proposés par Alex Raymond dans « *Flash Gordon* »<sup>3</sup>, forgés au croisement des genres (« péplum », récit de guerre, de chevalerie, etc.), ont marqué de manière persistante certaines formes de l'imaginaire science-fictionnel en bandes dessinées, à commencer par Edgar P. Jacobs qui a joué un rôle de passeur en créant en 1947 dans le magazine *Bravo* « Le Rayon U », envisagé comme un ersatz de « *Flash Gordon* » dont il avait dessiné quelques pages au moment où les planches venues des États-Unis étaient devenues indisponibles (Corbellari, 2016). Dans *Vaillant*, Lécureux et Poïvet proposèrent dès décembre 1945 la série des *Pionniers de l'Espérance*, également démarquée d'Alex Raymond (Oesterlé, 2016) et dont les aventures furent développées durant quelque 28 ans, même si la publication de ces récits en dehors des pages de *Vaillant* puis de *Pif (Gadget)*, chez Futuropolis puis chez Soleil demeura très partielle et relativement confidentielle. En France, la Loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse (Crépin et Groensteen, 1999) et plus généralement les objectifs pédagogiques que se fixèrent les éditeurs (soit par conviction, notamment chrétienne, soit pour éviter les foudres de la censure et légitimer leur existence auprès des parents) eurent pour effet de contenir l'imagination dans les bornes de spéculations scientifiques réalistes destinées à favoriser le développement de l'esprit positiviste des jeunes lecteurs (plus que celui des lectrices, associées à d'autres genres). Le texte d'une quatrième de couverture d'un fascicule paru en 1957 chez l'éditeur de Tourcoing Artima, spécialisé dans les petits formats (et par conséquent dans les récits complets) qui constituèrent dans les années 50-60 un lieu privilégié de développement de la science-fiction dans la bande dessinée francophone, fait la promotion des séries « *Météor* », « *Cosmos* » et « *Atome Kid* »<sup>4</sup> en ces termes :

La science-fiction a reçu un très favorable accueil parmi les lecteurs jeunes. C'est une marque de bonne santé morale et intellectuelle, car le prolongement de la science-fiction c'est le livre de science. Nos publications de science-fiction ne créent pas un climat de cauchemar, ce sont de hardies excursions avec retour dans le réel.

En contradiction flagrante avec les vignettes qui accompagnent ce propos – notamment celle figurant un gigantesque oiseau<sup>5</sup> emportant dans les airs un cosmonaute dont il a saisi la jambe dans son bec, au moment où sa proie lui décoche un tir de pistolet-laser –, le discours se veut ici rassurant : à l'instar des héros de fictions appartenant au genre de l'aventure qui regagnent leur quotidien après une série de péripéties, les saines

lectures proposées ne s'écartent (ou prétendent ne s'écarter) que momentanément du « réel » pour mieux inciter leurs (jeunes) lecteurs à se tourner dans un second temps vers des ouvrages plus didactiques.

- 3 On sait par exemple combien Hergé se raccrocha à la caution scientifique fournie par les textes de vulgarisation d'Alexandre Ananoff au cours de la genèse chaotique du diptyque des « Aventures de Tintin » composé d'*Objectif lune* et d'*On a marché sur la lune* (1954-1955) (Goddin, 2008, p. 15-16) : alors que les couvertures de l'hebdomadaire *Tintin* annonçant le premier volet de l'aventure s'inscrivent dans la filiation des féeries à la Méliès (la lune y est représentée avec les traits d'un visage humain à la circonférence duquel se tiennent les héros, en vêtements de ville, à une échelle disproportionnée par rapport à l'astre), Hergé bifurquera ensuite vers le strict réalisme scientifique. Cette orientation conforme à la perspective adoptée dans l'intégralité de la célèbre série d'Hergé – à l'exception de la présence « acousmatique » d'extra-terrestres télépathes dans *Vol 714 pour Sydney* (1968), autocensurée par le récit sous la forme d'un effacement de la mémoire des protagonistes – s'est peut-être renforcée sous l'impulsion d'un collaborateur anonyme de la rédaction du synopsis de l'aventure lunaire, Albert Weinberg, qui entreprend dès 1954 « *Dan Cooper* ». Cinq histoires de cette série aéronautique parues en albums, de *Cap sur Mars* (1959) à *Apollo appelle Soyouz* (1970), s'inscriront dans le genre de la science-fiction. En accord avec la ligne éditoriale du *Journal de Tintin*, Weinberg veillera<sup>6</sup> somme toute à garder le plus possible, dans cette série pourtant orientée vers le ciel, les pieds sur terre (voir Boillat 2013), surtout après que l'alunissage effectif de Neil Armstrong le 21 juillet 1969 aura contribué à tarir (ou du moins à figer) l'imagination relative à la conquête spatiale : comme l'a noté Boris Bruckler, « la série *Dan Cooper* accompagne littéralement les lecteurs dans la course vers la Lune, puis cesse de s'y intéresser une fois l'objectif atteint » (Bruckler, 2019, p. 150).
- 4 « *Dan Cooper* », à l'instar de la série « *Yoko Tsuno* » (initiée en 1970 et toujours poursuivie de nos jours par son créateur, le scénariste et dessinateur Roger Leloup) qui alterne des épisodes convoquant la présence des Vinéens (extra-terrestres à la peau bleue d'abord réfugiés dans les entrailles de notre planète et dont la présence seule fonctionne comme indice science-fictionnel) avec des récits relevant de l'intrigue policière ou du fantastique – les intitulés des différents volumes de l'intégrale éditée par Dupuis qui procèdent à des regroupements thématiques (non chronologiques) endossent une fonction d'identification générique –, est symptomatique de la diversification sur laquelle repose le secteur de l'édition de bandes dessinées, et ce justement dans la mesure où ledit secteur est fortement structuré par une logique sérielle (exacerbée encore aujourd'hui, par exemple dans les cycles de Leo) et d'une segmentation en genres qui ont notamment garanti la pérennité, au cours du dernier demi-siècle, d'un genre tel que le western aux côtés de la science-fiction (alors qu'au cinéma, celle-ci a plutôt supplanté celui-là). Si les deux facettes de Giraud (*Blueberry*) / Mœbius (*L'Incal*, *Le Monde d'Edena*) ont pu ainsi coexister sur le long terme, c'est que l'édition d'albums prend son origine dans un phénomène de presse qu'il s'agit de ne pas réduire de manière téléologique au statut de « pré-publication » : les récits étaient conçus pour des périodiques disponibles dans les kiosques ou sur abonnement. Or le morcellement résultant du primat accordé au feuilleton sur le récit complet (voir Boillat *et alii*, 2016), ainsi qu'une volonté de divertir le lectorat *via* la déclinaison des formes de « l'aventure »<sup>7</sup>, ont conduit les éditeurs de magazines de bandes dessinées à juxtaposer des genres distincts, créant ainsi une mixité leur permettant de rivaliser avec leurs

concurrents. La coprésence de plusieurs genres dans un même fascicule de plusieurs genres eut pour effet de renforcer le recours à des stéréotypes permettant une identification générique immédiate et, du moins au niveau des motifs visuels (les ressorts narratifs étant quant à eux similaires), une nette démarcation entre les séries. On retrouvera ce même principe à l'échelle des catalogues d'éditeurs d'albums, ou dans les guides proposés par les libraires<sup>8</sup>. Cette pratique éditoriale, qui se prolongera dans des périodiques visant moins spécifiquement les plus jeunes, comme *Pilote* avec la série « Valérian, agent spatio-temporel » de Christin et Mézières, initialement lancée sur un ton potache mais qui développera au fil des vingt-trois albums édités depuis 1970 une narration ambitieuse et un riche spectre de thématiques sous-tendues par des interrogations socio-politiques, explique en partie la faible légitimation accordée à la bande dessinée franco-belge de science-fiction : la bande dessinée a longtemps été un « objet culturel non identifié » au sens de Groensteen (2006), et l'est à plus forte raison lorsqu'il y est question d'OVNI ! Il en découle une faible prise en compte de ce corpus par le champ académique, lacune que le présent numéro tente modestement de combler.

- 5 Un tournant s'opère au milieu des années 1970 avec la création de la maison d'édition Les Humanoïdes Associés en vue de la publication de *Métal Hurlant*, mensuel à l'origine entièrement dédié au genre de la science-fiction (voir Poussin et Marmonnier, 2005). Le magazine assurera une visibilité Outre-Atlantique de la bande dessinée française dont les répercussions seront sensibles jusqu'aux motifs visuels que lui empruntera le cinéma hollywoodien, même si le projet d'adaptation du roman *Dune* de Frank Herbert par Jodorowsky n'aboutira pas<sup>9</sup> (la collaboration prévue entre O'Bannon, Moebius et H.R. Giger laissant néanmoins certaines traces dans le film *Alien, le huitième passager*, 1979, dans lequel l'esprit de la contre-culture présent dans l'album *The Long Tomorrow* se voit normalisé par un cinéma commercial jusqu'à devenir la « franchise » transmédiatique que l'on connaît). Dans le contexte de *Pilote* et de *Métal Hurlant* émergent des dessinateurs fortement associés à la science-fiction comme Druillet, Moebius, Mézières, Bilal ou Giménez.
- 6 Aujourd'hui, certains jalons de l'histoire de la bande dessinée relèvent de la science-fiction ou de certains de ses sous-genres (à l'instar du « rétro-futurisme » qui caractérise le cycle des « Cités obscures » de Peeters et Schuiten) : on pense entre autres à *Arzach* de Moebius (1976), aux séries « Rork » (1978-1993) et « Capricorne » (dès 1997) d'Andréas, à « La Trilogie Nikopol » de Bilal (1980-1993), à *Universal War One* de Bajram (1998), « Aâma » de Frederik Peeters (2011-2014) ou *Shangri-la* de Mathieu Bablet (2016). Plusieurs de ces œuvres en viennent à correspondre, une fois compilées, aux critères du « roman graphique » – le chapitrage chez Bajram connote cette ambition –, et le genre n'exclut plus une dimension expérimentale que présentent notamment « *Lupus* » de Peeters (2003-2006) ou *La Planète impossible* de Joseph Callioni (2014), deux titres édités par Atrabile. L'acquisition d'une légitimité artistique, parfois renforcée par un processus d'adaptation (transposition en deux tomes de bandes dessinées des romans *La Guerre éternelle* de Joe Haldeman ou lancement récent de la série « *La Horde du contrevent* » adaptée d'Alain Damasio), ne s'est pourtant guère accompagnée d'études envisageant ces œuvres au travers de caractéristiques stylistiques et narratives qui tiennent à un traitement spécifique, par la bande dessinée, d'un genre assurément « médiagénique » comme la science-fiction. Les contributions du présent dossier entièrement consacré à la bande dessinée se penchent sur des corpus restreints – avec sept articles à la problématique ciblée, nous sommes évidemment loin de couvrir

l'ensemble des productions de premier plan inventoriées dans l'anthologie de Vincent Bernière (qui inclut plus généralement *comic books* et mangas)<sup>10</sup> – en examinant certains aspects des imaginaires proposés et de leur représentation par les moyens de la bande dessinée.

- 7 On le sait depuis les réflexions de Groensteen sur le « dispositif spatio-topique » de la bande dessinée (Groensteen, 1999, p. 26), le fonctionnement sémiotique du médium bédéique est avant tout une question d'espace (le temps s'y monnaie principalement au travers de la disposition des cases sur la planche et des relations qui se tissent entre celles-ci), et la lecture que l'on en fait relève, pourrait-on dire en continuant de jouer sur les mots, de *l'exploration spatiale* : ce moyen d'expression se prête ainsi d'autant plus à la représentation de voyages intersidéraux que la série d'images s'offre à une contemplation dont la durée, contrairement à l'image cinématographique, n'est déterminée que par l'intérêt suscité par l'image auprès du lecteur. D'où les planches décoratives de grand format de Druillet, le monumentalisme architectural chez Schuiten ou Bilal, la stylisation jusqu'au « vide » chez Mœbius ou la saturation des cases dans « *Les Naufragés du temps* » ou « *Aâma* ». La science-fiction s'impose au monde en posant un monde : la notion de « paysage », dès lors, y joue un rôle central. Irène Langlet, dans un article dont le statut inaugural s'explique par l'empan important du corpus étudié et par la portée générale de ses postulats théoriques, s'intéresse en particulier au *paysage spatial*, dont elle montre combien à la fois il convoque une iconographie obéissant à des codifications génériques (il ferait office de véritable « signature science-fictionnelle ») mêlant références à l'astronomie populaire et représentations plus fantaisistes, et se trouve modelé par les spécificités d'un moyen d'expression qui procède à un découpage en cases (par comparaison notamment avec les illustrations des *pulps*) et exploite avantageusement la couleur.
- 8 Les études suivantes prennent place au sommaire de ce numéro selon un ordre chronologique des bandes dessinées discutées.
- 9 Désirée Lorenz se penche sur des séries de l'après-guerre, au moment où les scénaristes et dessinateurs français s'ouvrent à la science-fiction sous l'influence de leurs homologues nord-américains, et ce au travers d'un type particulier de récit : il s'agit des bandes mêlant souvent magie et technologie (en une hybridité générique dont rend compte le terme « *science-fantasy* ») qui mettent en scène la figure d'un super-héros tel que Futuros ou Atomas, c'est-à-dire d'un corpus jusqu'ici peu étudié dans le contexte de l'édition francophone et dans ses rapports avec les conceptions de la science-fiction, du vigilantisme, de la technophobie et de la jeunesse qui prévalaient à l'époque. Lorsqu'en 1954-1955, Fulguros tombe le masque et passe du statut de surhomme à celui de scientifique dépourvu de pouvoirs extraordinaires, le sous-titre de la série s'en trouve modifié : le terme de « surhomme » est alors remplacé par celui de « science-fiction ». Faisant notamment fond sur les recherches de Harry Morgan, Lorenz met au jour une production méconnue ainsi que des parentés insoupçonnées entre des catégories génériques envisagées majoritairement de manière séparée dans l'histoire de la bande dessinée.
- 10 La chronologie est quelque peu bouleversée dans l'article de Rémi Auvertin qui s'intéresse aux archétypes (en particulier genrés) de la représentation d'un type de personnage défini par son domaine de spécialisation, l'archéologie, une profession relative à des temps anciens qui pourrait a priori paraître paradoxale dans un genre consacré à la peinture du futur si les récits de science-fiction n'adoptaient pas si

souvent un regard rétrospectif, distancé, placé à l'échelle d'une civilisation toute entière, un regard posé depuis un temps de *l'après* sur, notamment, les ruines d'un monde. Repérant des récurrences et des évolutions chez Jacobs ou Andréas, ou dans des séries telles que « *Le Scrameustache* », « *Une Aventure de Marc Mathieu* », « *Aquablue* » ou « *Requiem* », l'auteur examine avec un éclairage spécifique l'intérêt et les limites de l'image que la bande dessinée donne de cette figure de scientifique et la manière dont elle est intégrée à des récits de SF.

- 11 L'une des sections de *L'Anthologie de la bande dessinée de science-fiction* s'intitule « Extraterrestre », et est introduite ainsi : « Y a-t-il de la vie de l'univers ? La découvrira-t-on dans le futur ? Pourra-t-on communiquer avec elle ? Ces questions hantent les hommes, la science et la fiction depuis des décennies. Il était donc normal que les extraterrestres aient une place de choix dans la bande dessinée de science-fiction » (Bernière, 2015, p.189). Cette figure de l'altérité qu'est l'extraterrestre présente en effet un défi à la communication, objet majeur de la représentation des technologies du futur, de la visiophonie aux projections d'hologrammes en passant par la transmission satellitaire ou des dispositifs de télépathie. La présence dans des phylactères de textes proférés dans la diégèse, l'absence de composante sonore (contrairement à d'autres productions médiatiques) et la nécessité de représenter la gestuelle uniquement au travers d'une suite d'instant figés définissent le cadre contraignant dans lequel doit prendre place la représentation, dans des récits qui ne se veulent pas muets, de ces échanges qui doivent à la fois être lisibles pour le lecteur et signifier leur étrangeté sur un plan linguistique. Franck Thibault s'attelle à l'étude de la figuration de cette « parole de l'autre » dans la série « *Valérian, agent spatio-temporel* », examinant les solutions graphiques imaginées par Jean-Claude Mézières pour exploiter la convention bédécque de la bulle (en déplaçant certains traits d'oralité sur la composante visuelle) à des fins de différenciation des voix et paroles émanant des personnages de la fiction. Ce souci d'intégrer la différence tout en ne décevant pas les attentes d'un lecteur francophone dit bien la position médiane de la série scénarisée par Christin, qui tente de prôner un humanisme en atténuant l'ethnocentrisme aux relents colonialistes de l'imaginaire de la conquête spatiale sans pour autant subvertir les normes d'une bande dessinée grand public.
- 12 *Signe des temps* : en 2007, la série « *Valérian, agent spatio-temporel* » est renommée « *Valérian et Laureline* », un titre adopté notamment pour les éditions des intégrales chez Dargaud. Ce changement valorise l'implication dans l'action de la comparse du héros, Laureline : bien que parfois réifiée en objet de contemplation du regard masculin en raison d'aléas narratifs qui occasionnent opportunément une nudité partielle<sup>11</sup> – dans *Le Pays sans étoile* (1972), la tenue des plus légères (sous-vêtements dorés) qu'elle revêt pour s'approcher d'un pontife avachi et décadent est littéralement reprise dans le film *Le Retour du Jedi* (1983) lorsque la Princesse Leia est captive de Jabba –, Laureline démontre une intelligence reconnue à sa juste valeur et attestée par son impact sur le récit. Car en dépit de quelques héroïnes dont nous adoptons le point de vue, telle que Yoko Tsuno (voir Boillat, 2011), la bande dessinée de science-fiction présente en général le genre féminin comme une figure presque aussi « autre » que l'extraterrestre, ou alors reconduit des stéréotypes qui s'enracinent en fait dans une misogynie ordinaire, ou dans une répartition des genres pour le moins patriarcale. Un exemple emblématique et même caricatural : dans l'adaptation par Giordan, dessinateur de *Météor* (1953-1962), de la série de romans de Richard-Bessière *À l'assaut du ciel* (1969), la jeune Mabel, bien qu'ayant vaincu la résistance du scientifique qui refusait de la



compter parmi l'équipage d'un vaisseau en partance pour Jupiter avec un argument « féministe » (« En agissant ainsi, vous marquez votre mépris pour toutes les femmes du monde »), exhibe ses formes généreuses dans la cuisine du vaisseau vêtue à la fois d'un tablier et d'un décolleté très plongeant – elle y est une pin-up domestiquée en femme au foyer –, hélant en ces termes les autres membres (masculins) de l'équipage (qui, eux, procèdent à une estimation de la durée du trajet) : « À table, les savants ! Moi, je peux vous dire à trente secondes près si mon rôti sera saignant ou calciné ! »<sup>12</sup>. La bande dessinée en général, et de science-fiction en particulier, mériterait d'être envisagée à l'aune des *gender studies*. C'est de ce type d'approche que se réclame Adrien Cascarino dans son analyse de « *La Caste des Méta-Barons* », qui interroge les modalités de représentation de l'hybridité entre l'homme et la machine en termes de construction genrée des identités. Il montre combien la figure du « Méta-baron » dans les scénarios de Jodorowsky est éloignée de la conception du cyborg prônée par Donna Haraway, cette dernière appelant à une reconfiguration des identités de genre *via* le dépassement de l'opposition entre masculin et féminin, tandis que la série dessinée par Gimenez fait des hommes les seuls héritiers « concevables » de la Caste et les tenants du pouvoir, ainsi que l'atteste un ensemble d'actes rituels et symboliques qui constituent autant de variations sur le mythe d'Œdipe dans une perspective freudienne. Alors que la représentation des corps se situe au cœur de l'imaginaire cyberpunk et transhumaniste, l'auteur montre par l'analyse de l'un des motifs-clés de la science-fiction, le cyborg, combien les protagonistes féminins sont réduits dans la série de Jodorowsky et Gimenez au rôle d'objets du désir.

13 De nombreux dialogues tissés entre la bande dessinée et le cinéma se sont noués autour de la science-fiction, le dessin offrant à moindres coûts les « effets spéciaux » les plus variés. Souvent, la bande dessinée s'est tournée, déférente, vers son « grand frère » pour puiser des sujets, ce dernier bénéficiant en tant que « 7<sup>e</sup> Art » d'une légitimité proclamée depuis la fin des années 1910 (alors qu'il faudra attendre un demi-siècle encore pour parler de « 9<sup>e</sup> Art »). Aujourd'hui, la situation a changé, et la transposition de récits dessinés à l'écran ne se réduit pas seulement au recyclage infantilisant assumé des réalisations ou productions de Luc Besson : Tessa Sermet examine de manière comparative au travers d'un axe de pertinence donné (la représentation des configurations spatiales) l'album de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette *Le Transperceneige* (1982-1983) et le film *Snowpiercer* du Coréen Bong Joon-ho, en rendant justice à la complexité sémiotique de l'un et de l'autre. Le transfert situé à différents niveaux – des échos de la « lutte des classes » dans les années 1980 à l'époque actuelle préoccupée par les questions climatiques, de la culture européenne à l'Asie, d'un médium à l'autre, et sur le plan diégétique d'un wagon à l'autre d'un convoi ferroviaire *high tech* abritant les derniers rescapés de l'humanité fendant la glace dans un paysage post-apocalyptique hostile – est abordé par la « petite porte » d'une composante spécifique du monde fictionnel autour duquel s'organisent le récit et sa dimension allégorique : le « sas ». On sait combien la notion de « frontière » fait sens dans des genres populaires tels que le fantastique ou la science-fiction, hantés par le seuil entre l'ici et l'ailleurs (en l'occurrence dans ce cas entre l'intérieur et l'extérieur). L'étude de Sermet explore une symbolique propre à ce double récit en restant au plus près des représentations, c'est-à-dire des plans et des cases, offrant une approche résolument intermédiaire.

14 Dans l'article conclusif, nous examinons deux séries du Genevois Frederik Peeters, parangon d'une bande dessinée d'auteur qui, voisinant avec l'autofiction sans y céder,



privilégie les affres de l'intime sur le spectaculaire. De « *Lupus* » à « *Aâma* », au fil de huit albums (2003-2014), le scénariste et dessinateur apprivoise progressivement, en passant notamment du noir et blanc à la couleur, le genre de la science-fiction, se réappropriant de manière personnelle certains motifs tout en proposant, par une série de décalages, un discours sur le genre et un renouvellement de son iconographie qui exploite les potentialités du médium bédéique.

- 15 Nous espérons que cette « constellation » d'études saura éclairer un pan de la production science-fictionnelle traitée par les moyens de la « figuration narrative », et convaincre de la pertinence d'un tel corpus pour une réflexion historique et théorique sur le genre.

---

## BIBLIOGRAPHIE

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.

Bernière, Vincent, *Anthologie de la BD de science-fiction*, Paris : Huginn & Mugginn, 2015.

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

Boillat, Alain, « À la découverte d'autres mondes : voyage autour de la bande dessinée franco-belge de science-fiction », dans Marc Atallah, Frédéric Jaccaud et Francis Valéry (dir.), *Souvenirs du futur. Les miroirs de la Maison d'Ailleurs*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, p. 144-160.

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

Bruckler, Boris, 2019, « On va marcher sur la Lune. La conquête spatiale dans les journaux *Tintin* et *Spirou* (1957-1969) », *Bédéfil*, n° 5, 2019, p. 149-155.

Corbellari, Alain, « Jacobs à la croisée des chemins : de Flash Gordon à l'invention d'un style », dans Alain Boillat et Marc Atallah (dir.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion : Infolio, 2016, p. 23-40.

Crépin, Thierry et Groensteen, Thierry (dir.), « *On tue à chaque page !* » *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris : Éditions du Temps, 1999.

Goddin, Philippe, *Hergé, chronologie d'une œuvre*, tome 6 (1950-1957), Bruxelles : Moulinsart, 2008.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

Groensteen, Thierry, *Un objet culturel non identifié : La bande dessinée*, Angoulême : Éditions de l'An 2, 2006.

Oesterlé, Raphaël, « *Les Pionniers de l'Espérance : Flash Gordon au pays des "vaillants" communistes* », dans Alain Boillat et Marc Atallah (dir.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion : Infolio, 2016, p. 41-57.

Poussin, Gilles, et Marmonnier, Christian, *Métal Hurlant, la machine à rêver, 1975-1987*, Paris : Denoël, collection « Graphic », octobre 2005.

## NOTES

1. Notons que le parti-pris a consisté dans ce numéro à ne pas mettre spécifiquement l'accent sur une perspective strictement narratologique en dépit de l'intérêt suscité à cet égard par de nombreuses bandes dessinées de science-fiction qui exacerbent une dimension hallucinatoire (*La Femme piège* de Bilal par exemple) ou jouent sur les implications du voyage dans le temps (« *Universal War One* » ou « *Valérian, agent spatio-temporel* »).
2. Voir le dossier « Pierre Strinati » dans la revue *Bédéphile*, n° 1, 2015, p. 51-65.
3. La convention adoptée dans le présent numéro pour la référence à des séries de bandes dessinées est la suivante : un titre d'album est donné en italiques, un titre de série (ou de franchise) en italiques et entre guillemets, un titre d'aventure (paraissant en périodique) entre guillemets sans italiques. En fonction du support de publication concerné, un même titre peut donc se voir indiqué de plusieurs manières différentes dans un même texte.
4. Les séries « *Météor* » et « *Cosmos* » sont respectivement réalisées (scénario et dessin) par Raoul Giordan et Fernando Fernandez.
5. Le bestiaire aux proportions démesurées est un topos du genre très présent en BD où il favorise le caractère spectaculaire du dessin. Il peut s'agir d'une faune qui peuple un ailleurs, ou du résultat d'une miniaturisation des personnages qui étrangéfie leur environnement, comme dans la plus célèbre des aventures des « *Pionniers de l'Espérance* », *Le Jardin fantastique* (1961).
6. Ainsi, dans *Le Mystère des soucoupes volantes* (1965), lorsque le héros en vient à s'interroger sur la nature des phénomènes observés (« Des voyageurs venus d'une autre planète ! Serait-ce possible ? ? ! », p. 20, case 9) dans une vignette qui se distingue par un format inhabituellement grand comprenant un texte rédigé en gras, son ami des Renseignements canadiens tempère tout de suite son enthousiasme : « Hem ! Ne laisse pas vagabonder ton imagination dans le cosmos, Dan ! » (p. 21, case 1). Plus loin, Dan Cooper se fait à lui-même le commentaire suivant : « Un vrai roman de science-fiction... » (p. 27, c. 4). Le substrat réaliste passe ici par une thématization de la « fictionalité » de ce dont il a été témoin.
7. Julien Baudry indique que « l'influence américaine entérine, au moins pour la bande dessinée, la perméabilité entre la science-fiction et le récit d'aventure, particulièrement le récit d'aventures exotiques et le récit de guerre » (Baudry, 2014, p. 239).
8. Voir par exemple le *Guide FNAC de la bande dessinée* (2005), ou le *Guid'Fnac Le navigateur culturel* (2009).
9. Voir le film documentaire *Jodorowsky's Dune* (Frank Pavich, 2013).
10. Bernière, 2015. La classification proposée (« Proto SF », « Space Odyssée », « Space Opera », « Extraterrestre », « Apocalyptique », « Anticipation ») mériterait une discussion qu'il n'est pas lieu de mener ici ; nous remarquerons simplement que certaines bandes dessinées présentées par Bernière sont étudiées dans le présent numéro, en particulier « *Les Naufragés du temps* », « *Valérian, agent spatio-temporel* », « *La Caste des Méta-Barons* », « *Aâma* » et *Le Transperceneige*.
11. Dans une proportion certes considérablement moindre que dans des bandes dessinées qui procèdent à une érotisation systématique du corps féminin comme « *Barbarella* » (l'héroïne de Forest est dessinée sur le modèle de l'icône sexuelle Brigitte Bardot), « *Les Naufragés du temps* » et « *La Survivante* » de Paul Gillon ou « *Le Cycle de Cyann* » de Bourgeon.

12. Giordan Raoul, et Richard-Bessière, Francis, *À l'assaut du ciel*, tome 2, Bruxelles : Ananké, 2016 [Paris, Arédis, 1969], p. 8, case 1. Notons que dans la quasi-intégralité des cas, la présence de cases de grand format n'est motivée que par la nécessité d'exhiber le corps du personnage féminin, celle-ci étant par exemple retrouvée attachée dans une grotte, les habits en lambeaux.

---

## RÉSUMÉS

Introduction du dossier du numéro 14 de *ReS Futurae*

Introduction to *ReS Futurae* 14th issue

## INDEX

**Mots-clés** : bande dessinée, culture visuelle, médiation scientifique, genres, médias, intermédialité, space opera, extra-terrestre, altérité

**Keywords** : comics, visual culture, scientific mediation, genres, media, intermediality, space opera, alien, otherness

## 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*.