



HAL
open science

Super-héros et science-fiction française dans l'immédiat après-guerre

Desiree Lorenz

► **To cite this version:**

Desiree Lorenz. Super-héros et science-fiction française dans l'immédiat après-guerre. *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2019, Présence de la science-fiction dans la bande dessinée d'expression française, 14, 10.4000/resf.3651 . hal-02514218

HAL Id: hal-02514218

<https://hal.science/hal-02514218>

Submitted on 2 Jun 2020

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

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

Super-héros et science-fiction française dans l'immédiat après-guerre

Super heroes and science fiction in immediate post-war France

Désirée Lorenz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/resf/3651>

DOI : 10.4000/resf.3651

ISSN : 2264-6949

Éditeur

Université de Limoges

Référence électronique

Désirée Lorenz, « Super-héros et science-fiction française dans l'immédiat après-guerre », *ReS Futurae* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 13 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/resf/3651> ; DOI : 10.4000/resf.3651

Super-héros et science-fiction française dans l'immédiat après-guerre

Super heroes and science fiction in immediate post-war France

Désirée Lorenz

- 1 La presse destinée à la jeunesse a significativement évolué tout au long de la première moitié du xx^e siècle. Au début du siècle, les journaux illustrés pour la jeunesse des frères Offenstadt comme *L'Épatant*, *Cri-Cri* ou encore *L'Intrépide* ont insufflé une liberté de ton inédite avec l'introduction de récits burlesques comme « *Les Pieds Nickelés* » de Forton. Pendant l'entre-deux-guerres, les revues *Le Journal de Mickey* (Paul Winckler), *Robinson* (Ettore Carrozzo), *Aventures* ou encore *Hurrah!* (Cino Del Duca) ont modifié l'identité visuelle et narrative de l'illustré avec la diffusion de bandes dessinées étrangères, notamment américaines. Alors que les histoires s'ancraient majoritairement dans la réalité quotidienne du lecteur avec une tonalité didactique ou comique, les bandes dessinées américaines déplacent considérablement l'univers référentiel des récits classiques pour enfants. Le registre principal de ces récits oscille désormais entre merveilleux et science-fiction et leurs intrigues sont souvent issues du genre policier alors essentiellement présent dans le domaine de la littérature populaire destinée aux adultes¹. Il s'agit de bandes dessinées comme « *Brick Bradford* » (1933) de Clarence Gray et William Ritt traduit sous le titre « *Luc Bradefer* » (1935) dans *Hurrah!*, « *Flash Gordon* » (1934) d'Alex Raymond traduit sous le titre de « *Guy l'Éclair* » (1936), « *Mandrake* » (« *Mandrake the Magician* », 1934) de Lee Falk et Phil Davis dans *Robinson* dès 1936, ou encore « *Buck Rogers* » (1929) de Philip Nowlan et Dick Calkins et le « *Fantôme du Bengale* » (« *The Phantom* », 1936) de Lee Falk dès 1936 dans *Aventures*. Toutes ces séries narrent les aventures de héros dotés de pouvoirs plus ou moins surnaturels et/ou d'outils technologiques extraordinaires, combattant le crime à travers l'espace et le temps. Apparu en 1939 dans la revue *Aventures* avec « *Marc* », traduction de « *Superman* » (1938) de Jerry Siegel et Joe Shuster, le récit super-héroïque n'est alors qu'un récit d'aventures et de science-fiction en bande dessinée parmi d'autres qui actualise tout en

les renforçant deux motifs déjà présents dans les bandes dessinées diffusées massivement à l'époque : le surhomme et le maintien de l'ordre par l'exercice de la force physique.

- 2 En parallèle d'une littérature d'enfance et de jeunesse² se développa ainsi une presse populaire non conventionnelle de divertissement, qui est dénoncée d'entrée de jeu pour son inadéquation au lectorat enfantin, sa vocation non pédagogique, son immoralité, la représentation de certains comportements violents, ainsi que le recours à une science-fiction jugée peu rationnelle³. L'arrêt de l'importation des *comics* pendant les quatre années d'occupation va amener une nouvelle génération de dessinateurs français à créer leur propre bande dessinée à partir de ce modèle. Le cas du fameux « petit nazi illustré » (Ory, 2002), *Le Téméraire* (1943-1944), où des dessinateurs publient des bandes dessinées autant influencées par les *comics* que par l'idéologie nazie, est particulièrement intéressant. La reprise quasi à l'identique de *Flash Gordon* dans la série antisémite *Vers les mondes inconnus* interroge le caractère politiquement ambigu de cette science-fiction de surhommes (Ory, 2002).
- 3 À la Libération, le ministère de l'information entend mettre en œuvre une opération de *tabula rasa* prenant appui sur les discours de dénonciation d'avant-guerre et adoptant une « doctrine claire et cohérente [...] marquée par le refus d'un retour à la situation antérieure de la presse enfantine de la III^e république et encore moins du régime de Vichy » (Crépin, 2001, p. 115). Alors que la production de revues pour enfants est momentanément suspendue par une circulaire du 13 janvier 1945 du ministre de l'information pour des raisons d'approvisionnement en papier, une commission consultative chargée de l'examen des dossiers des journaux d'enfants est créée en novembre 1945 et les publications ne reprendront qu'en avril 1946. La fin de la guerre marque ainsi le début d'une période de contrôle et de répression de la presse jeunesse dont le moment institutionnel le plus marquant sera l'adoption de la loi sur les publications destinées à la jeunesse quatre ans plus tard. Bien que la présence de la bande dessinée américaine diminue tout au long des années 40-50 du fait de la mise en application de la loi (Ory, 1999), elle influence cependant nettement le style graphique et l'imaginaire narratif des dessinateurs français (Baudry, 2014 ; Orbellari, 2016 ; Oesterlé, 2016). La nouvelle science-fiction française après-guerre est fortement modelée par les *comics* : la copie ou l'emprunt, voire le plagiat, sont monnaie courante. Dans cette veine, les premiers démarquages de super-héros français comme *Fulguros* (1947), *Satanax* (1948), ou encore *Atomas* (1948) sont créés, constituant un objet d'étude riche pour qui s'intéresse à la formation de la science-fiction française à cette période⁴. Il s'agit en effet d'un genre atypique mêlant aventures de surhommes et éléments science-fictionnels, et qui tente de se construire dans un environnement culturel qui lui est fortement hostile. Si cette bande dessinée émergente est par nature hétérogène et instable, certaines de ses caractéristiques vont être orientées et/ou révisées pour mieux convenir au climat culturel et idéologique de l'époque. Étudier son évolution dans l'après-guerre permet de saisir ce qui est alors attendu d'une bande dessinée de science-fiction.
- 4 Nous dresserons dans un premier temps le portrait de cette littérature avant l'adoption de la loi de 1949, pour ensuite envisager le développement des super-héros français après la mise en application de la loi tout en évoquant les critiques élaborées à leur rencontre. Nous serons particulièrement attentive au traitement des éléments science-fictionnels et à leur évolution. Nous questionnerons également l'imaginaire social

développé par ces récits. Nous nous demanderons de quelle manière la figure du surhomme perturbe l'élaboration d'un discours politique cohérent. Sa présence a-t-elle eu un impact sur la perception et l'évolution de la science-fiction en bande dessinée en France ? Quel visage de la science-fiction la censure du super-héros dessine-t-elle ?

Un paratexte fantaisiste

- 5 Nous commencerons cette exploration par une remarque générale sur les titres des séries que nous allons analyser. Tout d'abord les noms de personnages à consonance anglo-saxonne imitant les titres de *comics* de super-héros étasuniens comme *Superman* sont d'un usage plus rare dans les séries de super-héros françaises de l'époque qu'on ne pourrait le penser. Seul *Wonderman*, titre renvoyant au personnage créé par Jean Alfred Dupuich et publié par les éditions Artima entre 1948 et 1951 dans la revue à récits complets⁵ *Une Aventure de*, est directement créé en langue anglaise tout en évoquant un univers bien plus merveilleux (« *wonder* ») que scientifique. Ensuite, les autres noms de super-héros, tous éponymes des titres des séries, mêlent une consonance latine à l'idée d'un pouvoir lié à l'étrange, au mystère et/ou à la science, faisant allusion à un imaginaire souvent ésotérique voire archaïque et mythologique, et non explicitement héroïque et idéaliste. Ainsi le nom de « Fulguros » (suffixe en -os), littéralement celui qui produit des éclairs, fait appel à l'imaginaire de la foudre, c'est-à-dire à la puissance, à la rapidité et à la surprise sans consonance explicitement positive. Dans une version ultérieure de la série publiée entre 1954 et 1955 dans la revue *Sylvie*, sur laquelle nous reviendrons plus loin, celui-ci est aussi appelé « le maître du Tonnerre ». *Atomas*, personnage créé par René Pellos et Robert Charroux, est quant à lui le « maître de l'Atome » (tel que l'annonce la revue du n° 63 au n° 70). Cette série publiée dans la revue *Mon Journal* en 1948 renvoie plus directement à l'imaginaire scientifique avec la référence à l'atome. L'expression « le maître de l'atome » n'en est pas à sa première occurrence sous la plume du scénariste Robert Charroux puisqu'elle constitue aussi le titre du troisième et dernier volet d'une bande dessinée d'anticipation publiée en 1947 dans *Jeudi-Magazine Zorro* intitulée *Rendez-vous sur Mars*. Xavier Fournier affirme qu'« *Atomas* » est une contraction d'« *atome* » et de « *Fantômas* » (Fournier, 2014, p. 141) bien que rien ne soutienne cette hypothèse. Les deux titres reposent sur un paradigme courant à l'époque permettant d'ancrer le personnage dans un univers de mystère et d'aventure.
- 6 C'est également le cas de *Salvator*, personnage créé par Prado et Auguste Liquois au dessin et publié dans la revue *Tarzan* entre 1948 et 1949, toujours avec un suffixe latin renvoyant à l'idée de force, sans référence scientifique. Et enfin, pour citer la dernière création d'un personnage super-héroïque de cette période⁶, *Satanax*, du même Auguste Liquois et de Jean d'Alvignac pour le texte, publié dans la revue homonyme de 1948 à 1949, qui réfère au diable et fait pencher alors le récit du côté de l'imaginaire mystique. Ce rapide aperçu des noms de super-héros français permet d'interroger l'appartenance de ces séries au genre de la science-fiction. De manière générale, ces titres semblent plus affiliés à la fantasy qui se distingue de la science-fiction en assumant dans la fiction une part plus ou moins grande d'irrationnel, de phénomènes paranormaux : « la fantasy est un genre littéraire composé d'œuvres dans lesquelles des phénomènes surnaturels, irrationnels jouent un rôle significatif. Dans ces œuvres, des événements arrivent, des lieux ou des créatures existent qui ne peuvent arriver ou exister selon nos

standards rationnels ou nos connaissances scientifiques » (Baudou, 2005, p. 4). Lorsque les éléments relevant de la science-fiction, c'est-à-dire qui spéculent un progrès technologique et scientifique vraisemblable, cohabitent avec des éléments qui relèvent de la magie, du fantastique ou encore du merveilleux, on parle de *science fantasy*, type particulier auquel ces bandes dessinées semblent appartenir.

Une *low science fantasy* de surhommes

- 7 Dessinée par René Brantonne sur des scénarios de Claude Ascaïn et Robert Lortac, « *Fulguros* » est sans doute la série dont le développement éditorial est le plus prototypique de l'immédiat après-guerre. D'abord illustrateur pour des sociétés commerciales et des sociétés de production cinématographique américaines, Brantonne se réoriente après-guerre vers la bande dessinée. Très sollicité par la presse enfantine sous l'Occupation, « [i]l livre [...] le plus souvent une production bâclée et maladroite quand, peu scrupuleux, il ne plagie pas ses pairs » (Crépin, 2001, p. 102)⁷. Le premier récit de « *Fulguros* » apparaît dans le numéro 37 de la revue *Pic et Nic* en 1947. Cas unique, cette revue de la Société Anonyme d'Éditions Techniques et Littéraires a été lancée à Vichy pendant la guerre et relancée à Paris après-guerre. Depuis 1946, avec la reprise des publications permise par le ministère de l'information, la revue bénéficie d'une nouvelle formule. Non seulement il s'agit d'un grand format⁸, mais, alors que le dessin était largement dominé par l'écrit dans la version vichyste (très longs récitatifs, cases dépourvues de bulles, récits sous forme de nouvelles parfois non illustrées), le phylactère apparaît⁹, et avec lui de nouveaux types de récits comme les gags sous forme de *strip*, à l'instar de « *Gus et Gaëtan* ». Si Brantonne s'adonne au style gros nez, c'est avec des histoires comme « La Tabatière en or », un policier mettant en scène un boxeur scénarisé par Alain Martial, qu'il apporte un style graphique en rupture avec les autres récits dessinés de la revue. Tandis que l'usage des bulles s'est imposé dès le premier numéro de cette nouvelle mouture, l'emplacement de celles-ci est choisi avec beaucoup plus de liberté. Les bulles se promènent sur la planche, comme simplement posées là, non fixées. Surtout, le dessin de Brantonne est plus sombre, il privilégie le mouvement des corps et utilise le modelé dans un style naturaliste tout en jouant avec les noirs et blancs de manière très poussée, sans doute inspiré par les planches de Milton Caniff. « *Fulguros* » est conçu dans cette même veine graphique américaine.
- 8 La première case de titre de « *Fulguros* » (ill. 1) est déjà très caractéristique : on y voit le visage d'un homme masqué avec un « F » sur le front, les yeux entourés d'un large aplat de noir, arborant une cape maintenue sur les épaules par une sorte de camé reprenant le même « F » majuscule. Tout indique qu'il s'agit d'un récit de super-héros, tant les attributs visuels du personnage – le masque, la cape, l'initiale du héros – que les éléments textuels qui s'y rapportent. *Fulguros* est en effet sous-titré « Le Surhomme », mention qui par ailleurs prend une place centrale sur la vignette d'ouverture. Le récit de surhomme met en scène des personnages qui se démarquent par leur force physique dans des actions spectaculaires de bagarres et par une intransigeance morale leur conférant souvent le statut de justicier. Le surhomme impose physiquement sa conception de l'ordre. Dans l'immédiat après-guerre, il n'y a par ailleurs pas de femmes surhumaines : tous les surhommes sont mâles, grands, musclés et caucasiens. Le récit de surhomme ne fait pas nécessairement intervenir des motifs science-fictionnels ou merveilleux. Ainsi, Tarzan est souvent perçu par les membres de la commission chargée

d'appliquer la loi de 1949 comme un surhomme alors que celui-ci n'a pas de pouvoirs surnaturels ou extraordinaires et que le récit n'est pas science-fictionnel. Ces deux dernières caractéristiques se retrouvent en revanche dans les récits de super-héros. Enfin, on peut aussi relever le dessin de l'avion, qui ancre la série dans le récit d'aventures. L'aventure est bien le dénominateur commun de la science-fiction, du récit de surhomme et du genre super-héroïque, ainsi que de la quasi-totalité des récits publiés à cette époque (Baudry, 2014).

III. 1



Ascain, Claude, Lortac, René (scénario), Brantonne, René (dessin), *Fulguros le Surhomme*, Pic et Nic, Paris, Société Anonyme d'Éditions Techniques et Littéraires, n° 37, 1947, p. 3, case 1. (Droits réservés)

- 9 Cette première version de *Fulguros le surhomme* raconte en onze épisodes, soit onze planches en noir et blanc, du n° 37 au n° 48, l'histoire de Jacques Moreuil : celui-ci prend l'identité secrète de Fulguros et utilise son « pouvoir surnaturel » (n° 37, p. 3, case 4) pour sauver Janine, sa très jeune fiancée de 17 ans, des griffes du dangereux scientifique Bollek, auteur d'expériences illégales et mortelles sur l'humain, avec l'aide de son sous-fifre monstrueux Ragum. Les personnages sont caricaturaux. D'un côté, Jacques Moreuil incarne un stéréotype d'homme dominant. C'est un « beau garçon de 30 ans qui respire la joie de vivre » (n° 37, p. 3, case 3), un « brillant sportif riche et jeune » (n° 38, p. 3, case 1) qui possède un château et fréquente la haute bourgeoisie dont est issue Janine. Beaucoup d'indices plus implicites sont présents pour mettre en évidence la classe sociale du personnage. Ainsi, dans le troisième épisode, Moreuil se rend à une réception chez les parents de Janine, les Brémontié, dans leur salon de l'avenue d'Eylau. Seul le nom de la rue est donné. Or, il s'agit d'une voie publique située dans le 16^e arrondissement de la ville de Paris, dans le quartier riche de la Porte-Dauphine. Dans le sixième épisode encore (n° 42), une case n'a d'autre utilité que d'attirer l'attention sur l'autoritarisme de Moreuil envers ses domestiques. Alors qu'il s'apprête à sortir à l'heure du déjeuner et que son valet lui rappelle que son dîner est

chaud, celui-ci répond : « Dans une heure pas avant, que Brigitte se débrouille ! » (n° 42, p. 3, case 3). Contrairement à Fulguros qui évolue dans un milieu mondain, le laboratoire secret de Bollek se situe en « banlieue » (n° 39, p. 3, case 4) dans une « maison sinistre » (n° 39, p. 3, case 10), située dans « une grande allée négligée » (n° 39, p. 3, case 5). Son entourage se limite à son esclave Ragum, un « nain difforme au visage horrible, aux épaules monstrueuses, révélant une force herculéenne » (n° 39, p. 3, case 4). On retrouve ce modèle du duo maléfique dans la série de 1952 (ill. 2). Les univers sociaux, moraux mais aussi esthétiques des personnages sont ainsi articulés entre eux : d'un côté la classe sociale haute, belle et forte, détentrice d'une juste morale, de l'autre la classe sociale basse, triste et laide, dégénérée.

III. 2



Ascain, Claude, Lortac, René (scénario), Brantonne, René (dessin), *Fulguros*, Audax, Tourcoing, Artima, n° 55, 1952, p. 6, case 3. (Droits réservés)

- 10 Fulguros est enfin un justicier doté de pouvoirs extraordinaires, ce qui fait précisément de lui un super-héros. Il combat des criminels avec ses pouvoirs et les remet à la police, résolution de l'intrigue mise scrupuleusement en case dans le dernier épisode (n° 48). Sa force physique et son agilité sont de même remarquables. Les tropes visuels typiques mettant en valeur les exploits du super-héros sont bien présents tels que l'image du super-héros dans les airs sous le ciel étoilé (ill. 3)¹⁰ ou encore le sauvetage de la femme en détresse (n° 44). Ses pouvoirs sont manifestement de nature technologique, bien qu'il y ait une ellipse à ce sujet puisqu'il puise sa force d'une « mystérieuse machine » grâce à laquelle il se « recharg[e] » d'une énergie aussi appelée « fluide » (n° 41, p. 3, case 4 pour les trois précédentes citations). Le rapport à la science est double : d'un côté elle donne ses pouvoirs à Fulguros qui les met au service de la lutte contre le crime, de l'autre elle est la cause des dérèglements narratifs. Le personnage du scientifique Bollek

est prototypique du génie fou excentrique dont les crimes sont motivés par la découverte scientifique. Il s'agit d'un motif récurrent dans la littérature de science-fiction que l'on retrouve dans quasiment tous les récits de super-héros de cette période et qui fait écho plus profondément à une méfiance vis-à-vis du progrès. Si ce thème est présent dès le début du XIX^e siècle, la référence la plus connue étant le *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), il est particulièrement développé dans la littérature utopique européenne de l'entre-deux-guerres. Comme l'a montré Natacha Vas-Deyres (2012), cette littérature entre en « altercation » avec un certain idéal de la modernité centré sur le développement technique, industriel et économique à l'aide de l'application d'une science sans conscience réduisant l'humanité à peau de chagrin.

III. 3



Ascain, Claude, Lortac, René (scénario), Brantonne, René (dessin), *Fulguros*, Audax, Tourcoing, Artima, n° 59, 1952, pl. 8, case 1. (Droits réservés)

- 11 Dans ce mouvement pessimiste et satirique, on peut relever une littérature dystopique antifasciste qui interroge et dénonce plus spécifiquement la figure du surhomme (Boud, 2017). De manière générale, cette figure repose sur un ensemble de croyances voulant que les groupes humains correspondent à des stades évolutifs différents. L'idée d'une variabilité dans le degré d'évolution des individus conduit à les classer suivant un degré de perfection. Le surhomme représenterait un paroxysme de l'évolution, un individu évolué supérieur, confronté à d'autres individus primitifs inférieurs. Dans ce cadre, le surhomme a de nature le droit et le devoir d'exercer sa domination sur des groupes humains mus par des passions destructrices. Beaucoup moins impactée par la montée du fascisme et du nazisme, systèmes de croyances accordant une place importante à la figure du surhomme, la littérature de l'imaginaire anglo-saxonne file une tradition plus optimiste qui oscille donc entre science-fiction et fantasy. Au lendemain d'une guerre

génocidaire, la vision positive du surhomme qu'offre la bande dessinée de super-héros de Brantonne apparaît à la fois comme naïve, peu réfléchie et déconnectée des enjeux contemporains. Si la confiance aveugle en la science est bien thématifiée et dénoncée, le comportement de Fulguros n'est tout simplement pas problématisé, individu supérieur se devant de répondre par la violence à une criminalité endémique portée par des individus dégénérés. Cette *low science fantasy* de surhommes renvoie par ailleurs à une conception classique et prototypique du genre super-héroïque, bien plus proche des *crime comics* vigilanistes que de la science-fiction.

Le *space opera* de super-héros et la *fantasy* politique

- 12 « *Atomas* » est publié par la revue *Mon journal* en 1948, un grand format de huit pages publiant des récits d'aventures en tout genre. Cette revue, créée en août 1946 par la résistante Bernadette Ratier avec le soutien de *Combat* puis du *Parisien libéré* à partir du n° 29 (1947), est alors la seule à miser sur la traduction de bandes dessinées américaines, malgré les avertissements de la commission consultative et le climat général d'hostilité vis-à-vis des illustrés étrangers. *Mon Journal* publie ainsi les aventures de *Captain Marvel Junior*. Au numéro 70 débute la série française « *Atomas* », réalisée par René Pellos sur scénario de Robert Charroux. Baudry (2014) relève qu'une planche de « *Flash Gordon* » mettant en scène des tempêtes marines est reprise à l'identique dans « *Atomas* » (ill. 4). On peut également souligner que la série s'ancre dans le *space opera*, type très spécifique de science-fiction américaine relatant des aventures épiques marquées d'explorations spatiales et d'extrapolations scientifiques, la plupart du temps sur fond de guerres intergalactiques. « *Atomas* » met en scène le combat de ce dernier contre le docteur Borg, assistant du professeur Sinclair qui trahit ce dernier pour devenir « maître du monde » en détournant une invention du professeur, un électro-aimant capable d'attirer les astres vers la terre. Le récit situé dans un futur proche (en 1999) est saturé d'éléments technologiques imaginaires, tels que des robots ou encore un « scaphandre stratosphérique » (ill. 5) ; les différentes actions se déroulent sur la Lune, aménagée en cité de béton (ill. 6) ou dans la ville « *Nucleapolis* », dont le nom rappelle celui de la célèbre cité de Fritz Lang, *Metropolis* (1927). Il faut souligner que Pellos n'en est pas à son coup d'essai dans le genre de la science-fiction, ni à sa première référence à l'univers de Fritz Lang. Bien au contraire, ce dessinateur connu pour sa reprise des *Pieds Nickelés* est également l'auteur de la première bande dessinée de science-fiction française, *Futuropolis*, scénarisée par Martial Cendres et publiée entre 1937 et 1938 dans l'hebdomadaire *Junior*. De nombreux dessins d'« *Atomas* » s'apparentent à ceux de *Futuropolis*, tout comme les références classiques à l'anticipation dystopique. On retrouve comme dans « *Fulguros* » la thématique du détournement scientifique dans un but d'asservissement mais également la mise en scène de l'expérimentation sur l'humain, le docteur Borg inventant une machine afin de transformer les hommes en robots (ill. 7). Nous constatons également que le portrait du scientifique corrompu diffère. Le docteur Borg n'est pas décrit comme un homme irrationnel sans objectifs politiques, à l'instar de Bollek, mais comme un dictateur en puissance qui met son intelligence et sa rationalité au service d'un objectif de domination. La réponse apportée à la criminalité et à la folie des grandeurs de savants mégalomanes n'est pas seulement individuelle, elle est aussi collective : à l'inverse de Fulguros, qui combat Bollek seul et dans l'ombre, *Atomas* met en œuvre une révolte collective et opère au grand jour. Toutefois, le modèle de révolte est plus militaire et

hiérarchique que civil et horizontal, Atomas en prenant la tête. Il invective les hommes qu'il délivre des machines de Borg : « Borg a voulu vous asservir, joignez-vous à moi et nous serons maîtres de la forteresse » (n° 76, case 1). Ce rapport hiérarchique est réaffirmé dans la réplique suivante de Stella, fille du professeur Sinclair qui accompagne Atomas tout au long du récit : « La plupart ne vous comprennent pas mais je suis sûre qu'ils obéiront aux ordres » (n° 77, case 1). Bien plus que dans « *Fulguros* », l'univers visuel d'« *Atomas* » est hanté par la Seconde Guerre mondiale et par l'imaginaire du nucléaire et du crime de masse, comme en témoignent deux vignettes figurant d'une part une apocalypse avec des personnes subissant ce qui ressemble à une combustion spontanée (ill. 8), d'autre part une foule fuyant une catastrophe atmosphérique, tenant des propos accablant l'idée de progrès et mettant en exergue le crime contre l'humanité : « Voilà la rançon du progrès ! » / « C'est l'extermination ! » (ill. 9).

III. 4



Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 70, 1948, case 5. (Droits réservés)

III. 5



Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 73, 1948, case 8. (Droits réservés)

III. 6



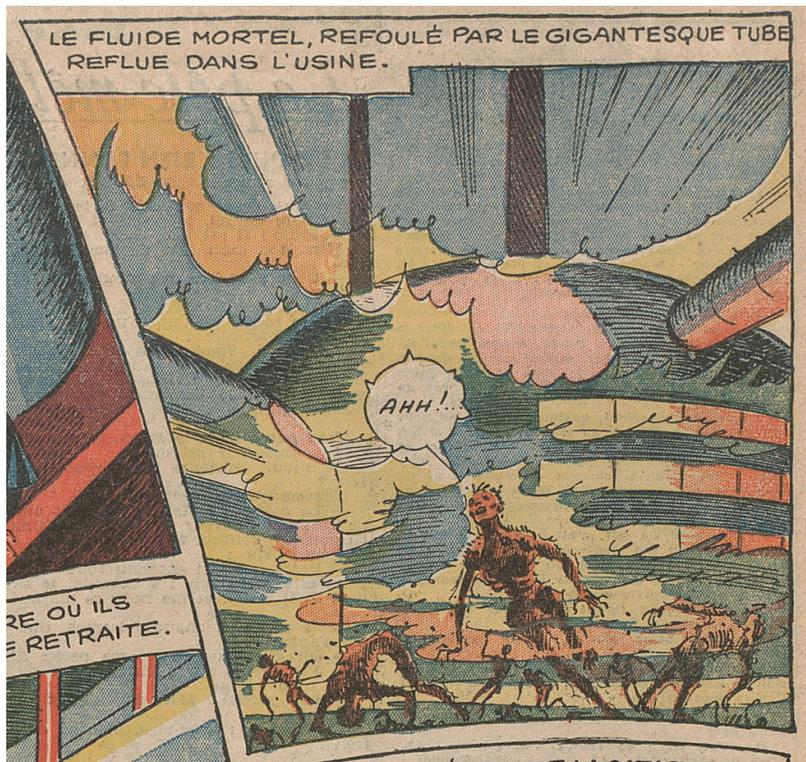
Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 74, 1948, case 1. (Droits réservés)

III. 7



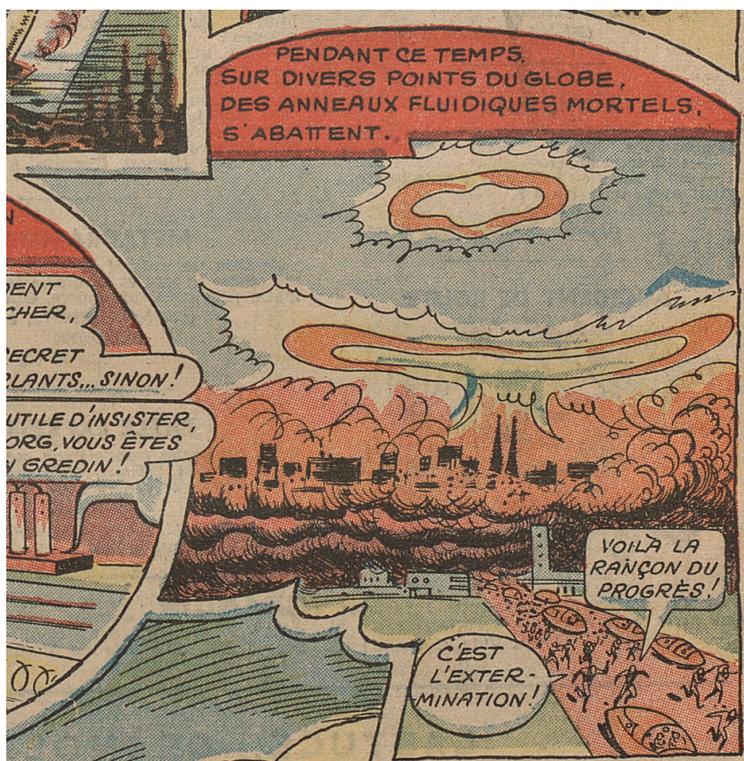
Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 74, 1948, case 6/8/9.
(Droits réservés)

III. 8



Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 83, 1948, case 6. (Droits réservés)

III. 9



Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 82, 1948, case 5. (Droits réservés)

- 13 Signalons par ailleurs que l'univers graphique de cette série se démarque nettement des autres bandes dessinées de super-héros française de cette période. Tout d'abord l'histoire du super-héros *Atomas* s'étale sur seize épisodes, soit seize planches, du n° 70 au n° 86, non pas en noir et blanc, comme c'est le cas des productions analogues, mais en couleurs. L'intérieur du journal est en effet en noir et blanc tandis que les pages de couverture (1 et 8) sont en couleurs. Inséré en page 8, « *Atomas* » bénéficie donc de la quadrichromie. Ensuite, la mise en page tranche avec tous les autres numéros et séries de la revue mais également avec les autres séries de super-héros. L'usage de la planche est décoratif¹¹, c'est-à-dire que la taille et la forme des cases varient de manière à créer une répartition harmonieuse et graphique des dessins (ill. 10). Le choix de l'esthétique de la planche est déterminé non pas par le récit, mais par la page considérée comme tableau. Chaque épisode est une planche à part entière qui s'offre ainsi comme un tableau à contempler. Cette fantaisie visuelle participe largement de l'identité de cette série.

III. 10

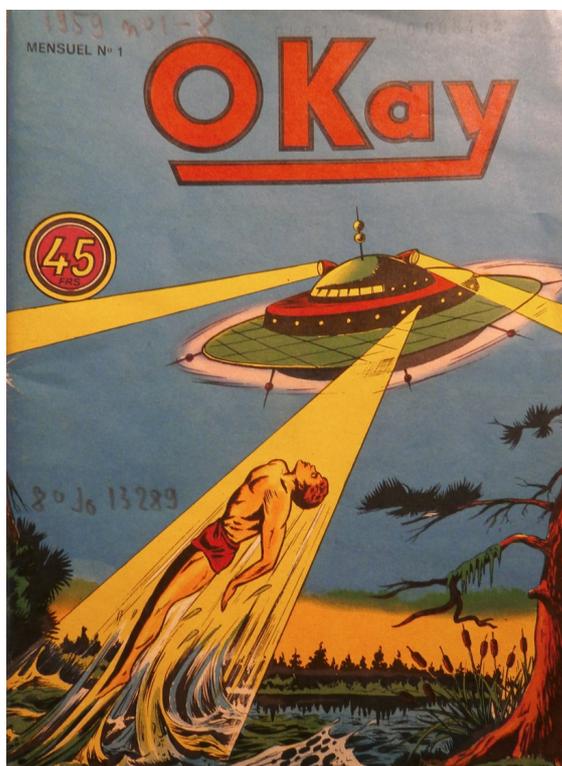


Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 74, 1948. (Droits réservés)

- 14 Enfin, si « *Atomas* » est une série de science-fiction de surhommes, c'est certainement la bande dessinée la plus science-fictionnelle et la moins super-héroïque de cette période. *Atomas* affiche tous les attributs physiques et moraux du super-héros – bandeau sur les yeux, grande initiale sur le torse, force surhumaine et désir de justice – mais ceux-ci semblent banals au sein de l'univers fictionnel futuriste dans lequel il évolue, où les hommes sont tous grands, musclés et affublés de tenues moulantes très colorées. La thématique de l'identité secrète, n'est, de plus, pas du tout développée.
- 15 En cela, mais aussi pour son inscription dans le *space opera*, le récit se rapproche de deux autres productions. En premier lieu, et aussi pour des raisons de proximité temporelle et éditoriale, on peut citer *Salvator*. Ce récit paraît entre 1947 et 1948 dans la revue *Tarzan*, hebdomadaire de grand format de huit pages aux Éditions Mondiales, que l'on doit à l'éditeur Cino Del Duca. Pourtant « véritable cheval de Troie des bandes dessinées américaines et italiennes » (Crépin, p. 125), *Tarzan* obtient son autorisation de publication en septembre 1946 et même si la revue diminue la proportion de matériel étranger, on trouve dès les premiers numéros « *La Chauve-Souris* », traduction de « *Batman* » présentée comme l'œuvre de Brantonne alors qu'il s'agit en réalité de pages d'origine américaine. Pour revenir à *Salvator*, il s'agit de l'histoire d'un naufragé qui se réveille dans une ville inconnue perdue au milieu des mers et entre les mains d'un savant qui le transforme en « super-homme » (n° 25, p. 4, case 5) pour que celui-ci puisse faire œuvre de justice. *Salvator* est vêtu d'une combinaison moulante sur laquelle un « S » est brodé au niveau du cœur, mais n'a pas d'autre identité. Le récit commence en effet par la perte de sa précédente identité : « Oublie ton passé, désormais tu es "Salvator", mon œuvre, mon fils ! Partout tu lutteras pour le bon droit. », lui dit le savant (n° 25, p. 4, case 4). Il voyagera à travers monts et mondes et

combattront différentes sortes d'ennemis monstrueux afin de libérer des peuples asservis. Si *Salvator* n'est pas une science-fiction comme *Atomas*, c'est en revanche une *high fantasy*, c'est-à-dire que la fiction propose l'immersion dans un monde différent du nôtre, un « monde secondaire » avec ses propres lois naturelles (Baudou, 2005). Cette inscription dans une littérature de l'imaginaire forte permet encore une fois ici de construire un discours plus politique que dans la *low science fantasy*. En revanche, contrairement à *Atomas* au graphisme original, et même si certains décors de la ville sous-marine ou des combats avec de monstrueux poissons géants affilient la série à la même famille iconique et narrative, *Salvator* est une bande dessinée structurée par un gaufrier classique, caractérisé par un usage conventionnel de la planche et la petitesse des cases¹². En deuxième lieu, une autre *fantasy* également catégorisée de manière peut-être abusive de « super-héros » (Filippini, 2000), *Radarex* (ill. 11) de Brantonne, paraît dans la presse de petits formats en 1959 dans la revue *Okay*. Alors que la Terre est envahie et asservie par des extraterrestres humanoïdes de la planète Hll, un jeune garçon, François, est enlevé et transformé en surhomme par d'autres extraterrestres de la planète Mkaa, ennemie des Hlls, pour devenir le seul espoir de l'humanité. *Radarex* voyage également à travers l'espace et le récit est avant tout un prétexte à l'exploration de mondes possibles, mondes minuscules ou au contraire gigantesques, etc. (ill. 12).

III. 11



De Brown Jack (René Brantonne, dessin), Anonyme (texte), *Radarex*, Pocket *Okay*, Paris : Société d'Éditions Générales, n° 1, 1959, couverture. (Droits réservés)

III. 12



De Brown Jack (René Brantonne, dessin), Anonyme (texte), *Radarex*, Pocket *Okay*, Paris : Société d'Éditions Générales, n° 7, 1959, couverture. (Droits réservés)

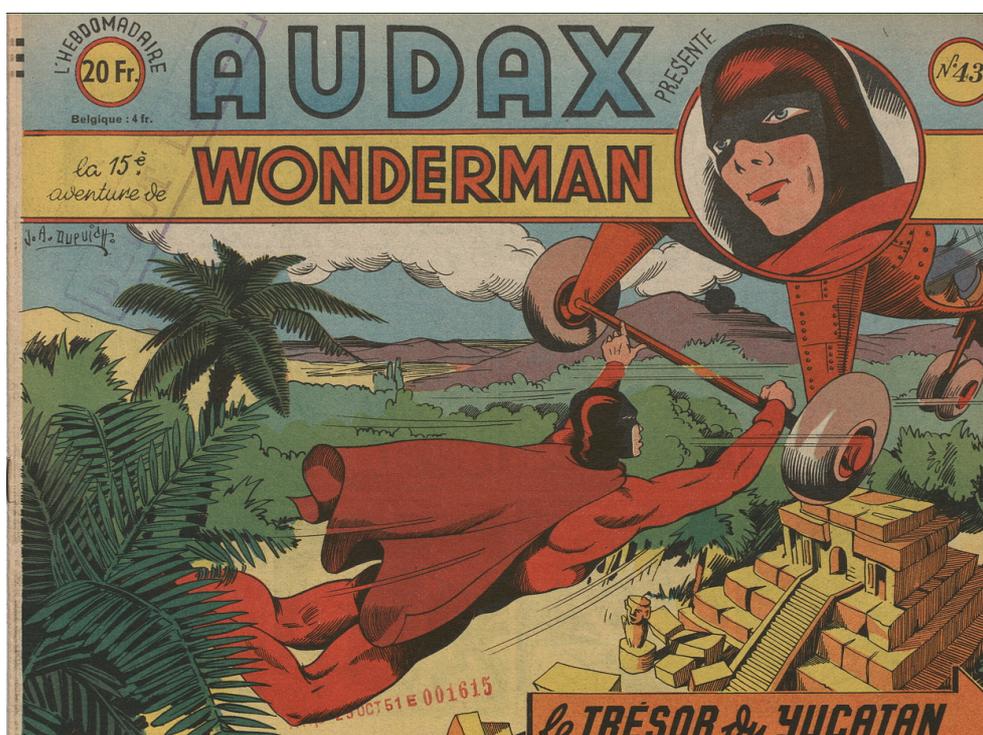
Entre aventures orientalistes et fantasy humanistes ?

- 16 Le *space opera* n'a pas le monopole des voyages dépaysants et on retrouve dans « *Wonderman* » et dans *Satanax* des récits se déployant dans des environnements exotiques.
- 17 La série *Wonderman* tout d'abord est publiée entre 1948 et 1951 dans les revues des éditions Artima, plus précisément sept numéros dans *Une aventure de*, cinq dans *Dynamic Présent*, et trois dans la revue *Audax*. Créées en 1941 à Tourcoing, et après des débuts dans la publication de contes et d'albums pour enfants, les éditions Artima se singularisent dans le milieu des années 1940 par la publication de revues en récits complets. Le « récit complet » désigne un nouveau modèle de publication en fascicules de petit format (souvent brochés à l'italienne c'est-à-dire un moyen format orienté en paysage, plus large que long) de séries indépendantes à suivre édifiées à partir de héros identifiables. La mise en valeur de ceux-ci dans des simili albums¹³ tranche avec le mode de publication alors standard de bandes dessinées destinées à la jeunesse, journaux de grand format comportant huit pages dotées de rubriques variées mêlant divertissement et activité intellectuelle, jeux et reportages, littérature écrite et histoires en images. Une autre particularité est le grand soin apporté aux couvertures en couleur très attractives comprenant des extraits des scènes les plus fortes et mouvementées de l'épisode contenu dans le numéro (ill. 13). Chaque quatrième de couverture annonce l'épisode du prochain numéro. Par exemple sur la quatrième de couverture du n° 35 de la revue *Audax*, on peut lire :

Vous qui aimez les aventures, le mouvement et l'héroïsme, ne manquez pas de suivre dans la collection « Audax » les exploits de WONDERMAN. Vous lirez avec passion les récits imagés de ses luttes pour le triomphe du droit et de la justice.

- 18 Wonderman est un justicier portant une cagoule noire sur le haut du visage et habillé d'une combinaison moulante et d'une cape rouge qui intervient comme supplétif de la police dans des cas particuliers. Il ne semble pas avoir de super-pouvoir, ne vole pas mais plane et n'hésite pas à se servir d'armes à feu, comme le met en avant la couverture du troisième épisode intitulé « Échec au sacrifice », publié dans le tome 12 d'*Une Aventure de*, sur laquelle on peut voir Wonderman tirer avec une mitraillette sur des Mexicains tout en arborant un large sourire¹⁴. Toutes les couvertures permettent de découvrir Wonderman en pleine action dans des contextes géographiques très différents : au Mexique pour le troisième épisode, en Égypte pour le quatrième épisode « Le Secret des Pharaons », au Tibet dans le sixième épisode « Une énigme au Tibet », ou encore en Inde dans le neuvième épisode « Les 3 perles ». Contrairement au *space opera* qui fait voyager dans des espaces inconnus pour mieux interroger des phénomènes politiques autoritaires universels se retrouvant tant à l'époque ancienne que moderne et contemporaine, le récit exotique, ou bien plus orientaliste, tel que l'investit la série « *Wonderman* », traite l'autoritarisme comme un phénomène rare et circonscrit à quelques régions lointaines. Il entretient donc un rapport tout différent à l'autoritarisme et à l'altérité. Celle-ci est présentée comme une menace et l'étranger soumis à un traitement discriminant défavorable. On retrouve de manière implicite une échelle des êtres, une tension entre des individus évolués supérieurs (le surhomme) et des individus primitifs inférieurs (ici, les orientaux) qui structure le récit de « *Fulguros* ». « *Wonderman* » nourrit un rapport colonial, raciste et déshumanisant aux pays orientaux, d'autant plus que celui-ci vient y rendre justice selon des normes présentées dans la série comme supranationales. Si la narration est contemporaine de l'adoption de la Déclaration universelle des droits de l'Homme (10 décembre 1948), et que l'on pourrait rétorquer qu'il s'agit avant tout d'appliquer le droit international, la surreprésentation de la répression violente de personnages d'origine étrangère exprime un biais dans la perception de la criminalité et promeut l'homme occidental comme détenteur d'une morale supérieure.

III. 13



Dupuich Jean Alfred, *Wonderman, Audax*, Tourcoing, Artima, n° 43, 1951. (Droits réservés)

- 19 L'exotisme n'est toutefois pas uniquement présent dans les récits de super-héros français de l'époque pour mieux asseoir une domination occidentale, et on peut lire dans « *Satanax* » une critique de l'ingérence occidentale relativement atypique pour le genre, dans une histoire qui parcourt trois épisodes, du dixième au douzième numéro de la collection. Édité comme « *Salvator* » par les Éditions Mondiales, « *Satanax* » a cependant la particularité d'être publié dans une revue propre à son nom en récit complet, en grand format classique de douze pages avec couverture en couleurs, qui contiendra 16 numéros publiés entre 1948 et 1949. *Satanax*, de son vrai nom Arsène Satard, greffier du juge d'instruction de Belfort qui doit ses pouvoirs au sorcier Athanase, aidé par le professeur Zacharias qu'il a rallié à sa cause après de nombreux épisodes de confrontations¹⁵, et de Maret et Robin, deux surhommes transformés par le professeur Zacharias, met fin au régime du dictateur Armanian et empêche une guerre civile entre les pays de l'Eurasie et de l'Hindoustanie. Dans un premier temps, les méthodes employées par *Satanax* vont glisser de l'appel pacifiste au crime de guerre. Sa première action consiste à diffuser un simple message à la radio encourageant à la non-participation à l'effort de guerre (ill. 14) : « Que chacun de vous refuse de combattre et le bon droit triomphera » (n° 10, planche 9, case 5). Puis, alors qu'il tente d'arrêter un convoi nucléaire, et devant le refus de l'armée de déposer les armes, il n'hésite pas à employer la menace : « Bien, vous l'aurez voulu, mais je vous annonce que je vais mettre en l'air tous ceux qui refuseront d'obéir » (n° 11, planche 5, case 7) ; qu'il va ensuite mettre à exécution en faisant s'écraser les avions (ill. 15). Enfin au deuxième épisode, il finit par livrer le dictateur à la foule (ill. 16) qui le lynche (ill. 17). Dans un second temps, *Satanax*, sous son identité civile, va prendre la place du dictateur. Alors que le « gouvernement provisoire fait vider les prisons » et que « les barbelés des camps de concentration s'ouvrent largement » (n° 12, planche 9, respectivement case 2

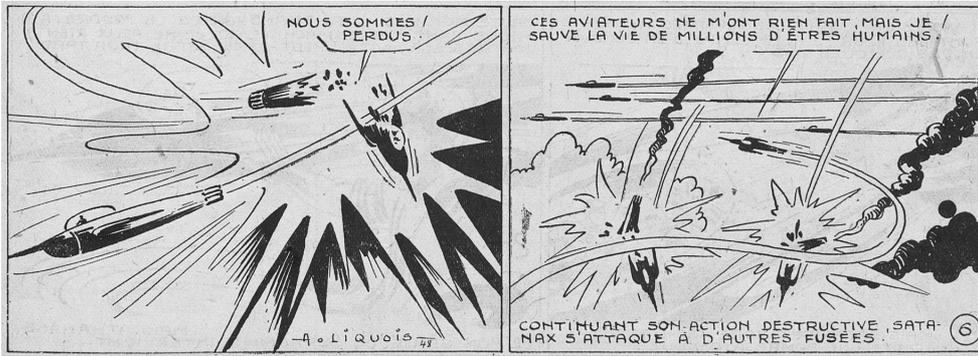
et 3), le gouvernement se transforme en dictature et Satard devient despotique : « les prisons se remplissent à nouveau et 20 hommes ont été fusillés ce matin » (n° 12, planche 10, case 5). Son mode de vie change également et il évolue désormais avec sa femme dans des décors luxueux. Alors que Satard souhaite utiliser ses pouvoirs et se transformer en Satanax pour se débarrasser de Maret et Robin, Athanase apparaît et lui stipule qu'il lui a retiré ses pouvoirs car il n'en serait plus digne. L'histoire prend fin avec le réveil de Satard : l'ensemble du récit n'était qu'un rêve. Selon nous, cette chute sert avant tout de stratégie narrative pour mettre fin à un développement politique assez long et trop éloigné de la trame principale du récit. Les épisodes précédents étaient en effet essentiellement centrés sur les expériences scientifiques du professeur Zacharias, qui à l'instar de Borg (« *Atomax* »), utilise une technologie avancée pour transformer les hommes en surhommes.

III. 14



D'Alvignac, Jean (texte), Liquois, Auguste (dessin), *Satanax*, *Satanax*, Paris : Éditions Mondiales (Del Luca), n° 10, planche 9, case 4, 1949. (Droits réservés)

III. 15



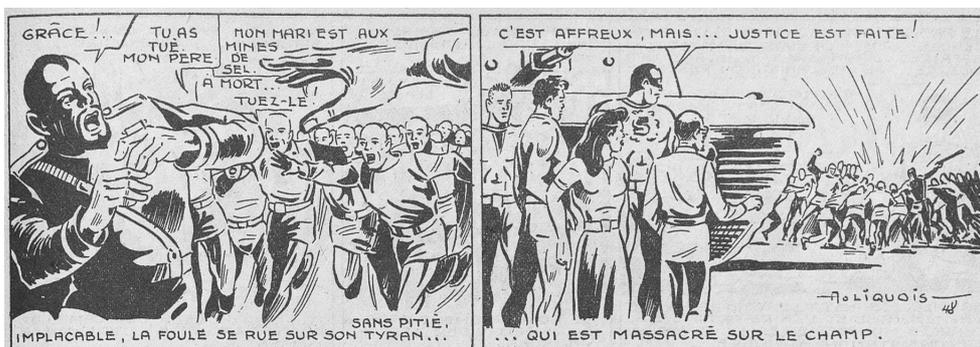
D'Alvignac, Jean (texte), Liquois, Auguste (dessin), *Satanax*, *Satanax*, Paris : Éditions Mondiales (Del Luca), n° 11, planche 6, case 10 et 11, 1949. (Droits réservés)

III. 16



D'Alvignac, Jean (texte), Liquois, Auguste (dessin), *Satanax*, *Satanax*, Paris : Éditions Mondiales (Del Luca), n° 12, planche 7, case 11, 1949. (Droits réservés)

III. 17



D'Alvignac, Jean (texte), Liquois, Auguste (dessin), *Satanax*, *Satanax*, Paris : Éditions Mondiales (Del Luca), n° 12, planche 8, case 1 et 2, 1949. (Droits réservés)

- 20 Ce rêve toutefois est sans doute le développement le plus intéressant de la série, qui interroge la légitimité des États occidentaux à intervenir à l'extérieur de leurs frontières, et plus généralement les dérives autoritaires induites par les positions de pouvoir. Cette charge est bien évidemment cohérente avec le contexte d'après-guerre et on sait que l'expression « criminel de guerre » (n° 12, planche 7, case 10) utilisée pour désigner le dictateur Armanian fait son apparition avec le procès de Nuremberg en octobre 1945. Le profil politique de son créateur Auguste Liquois est toutefois complexe. Membre du parti communiste à partir de 1936, Liquois participe aux journaux collaborationnistes *Le Téméraire* et *Le Mérinos* pendant l'Occupation. Il fait ses preuves dans la fantasy avec la série dystopique antisémite évoquée dans notre introduction « *Vers les mondes inconnus* » publiée dans *Le Téméraire*. La scène de lynchage du dictateur Armanien n'est d'ailleurs pas sans rappeler une scène similaire de « *Vers les mondes inconnus* » dans laquelle le personnage du traître Mossoul est pendu en place publique sous les injures de la foule en colère. À son retour à Paris à la Libération, Liquois retourne au parti communiste et relance le Syndicat des Dessinateurs de Journaux fondé dans les années 1930 : « Il y anime la section des journaux d'enfants qu'il représente dans les premières démarches effectuées par les dessinateurs français contre la vague des bandes dessinées étrangères » (Crépin, 2001, p. 171-172). Le S.D.J. fait par ailleurs partie de la commission consultative de 1945 et Liquois fera partie en tant que suppléant de la première composition de la commission chargée d'appliquer la loi de 1949.
- 21 L'acte de lynchage est utilisé dans les récits de Liquois comme moyen permettant alternativement d'atténuer la hiérarchie (« *Satanax* ») ou de la renforcer (« *Vers les mondes inconnus* »). À moins de considérer que le lynchage soit a-politique, cette démarche pose question. Historiquement, l'action de lynchage a bien plus servi au renforcement qu'à la destruction des régimes tyranniques. L'histoire des luttes populaires montre que le lynchage est très peu présent dans le répertoire d'action des mouvements populaires (Zancarini-Fournel, 2016 ; Zinn, 2002). On est ainsi en droit de se demander dans quelle mesure Liquois maîtrise ici la narration d'une lutte populaire contre un tyran puisqu'elle trouve ici son paroxysme dans une action qui préalablement a soutenu un discours d'extrême-droite. Le discours apparaît à cet endroit soit ignorant, soit confus. La population civile est par ailleurs décrite dans ces récits comme passive vis-à-vis de la dictature qu'elle subit, puis violente. Tout comme dans « *Atomax* », elle apparaît comme inapte à se libérer elle-même, sauf à se placer

sous la coupe du surhomme. L'imaginaire politique qui est déployé est ainsi autoritaire. La masse insurgée ne pourrait obtenir de changement qu'à condition d'être guidée par un individu exceptionnel. Le comportement de Satanax n'est réellement interrogé qu'à partir du moment où il assume la fonction politique de président sous l'identité d'Arsène Satard. L'héroïsme guerrier de Satanax n'est en revanche jamais questionné.

La science-fiction vigilante : un modèle consensuel

- 22 La loi de 1949 va avoir un impact significatif sur l'évolution de ces séries. Celles-ci vont focaliser l'attention de celles et ceux qui souhaitent réglementer les lectures des enfants après-guerre. Les bandes dessinées de super-héros concentrent les objets de griefs que l'on retrouve dans la note aux éditeurs, « Thèmes généraux inspirant des représentations et des recommandations aux éditeurs de journaux pour enfants », produite en juillet 1950, et distribuée à chaque nouvel éditeur en accompagnement du texte de la loi de 1949. Tout d'abord, la bande dessinée française de super-héros penche plus du côté de la fantasy que du récit conjoncturel rationnel, comme on vient de le voir. Or, comme le relève Crépin, « les commissaires exigent de ne pas “projeter l'imagination des enfants dans un univers absolument fictif” par des récits illogiques, et de ne pas fausser leur esprit par l'in vraisemblance d'une anticipation, jugée fort peu scientifique dès qu'elle s'éloigne des chemins tracés par Jules Verne » (Crépin 2001, p. 330). Notons que la méfiance à l'égard du conte merveilleux à destination de l'enfant, et de manière plus générale à l'égard de tout type de récit non inscrit dans un monde réel régi par des lois rationnelles, est présente en France depuis au moins la fin du XVIII^e siècle, moment à partir duquel la littérature enfantine devient un fait social et culturel (Nièvres-Chevrel, 2009). Dans l'avertissement de son *Ami des enfants* (1782), une des œuvres fondatrices de la littérature d'enfance, Arnaud Berquin écrit ainsi : « Au lieu de ces fictions extravagantes et de ce merveilleux bizarre dans lesquels on a longtemps égaré leur imagination [celle des enfants], on ne leur présente ici que des aventures dont ils peuvent être témoins chaque jour dans leur famille. » (cité par Nièvres-Chevrel, 2009, p. 32) D'après Escarpit (1981), l'esprit rationaliste de la France des Lumières semble peu enclin à la fantaisie, ce qui pourrait expliquer également en partie que ce genre littéraire ait mis beaucoup de temps à se développer en France, en littérature tant enfantine que générale. Toutefois, il serait intéressant d'étudier avec plus de précision l'évolution du merveilleux en France en le mettant en rapport avec le contexte politique. On sait en effet que l'intolérance à l'ambiguïté et l'incertitude est un des traits de l'autoritarisme (Duckitt, 2001). La crainte vis-à-vis du merveilleux pourrait ainsi se manifester dans des moments forts de réglementation, de contrôle et de surveillance, comme c'est précisément le cas ici.
- 23 Ensuite, les bandes dessinées de super-héros françaises suscitent la réprobation en tant que récits de surhommes. Ces personnages de surhommes violents aux capacités physiques hypertrophiées sont systématiquement mis à l'index comme renvoyant au fascisme et/ou au nazisme, parce qu'ils portent atteinte à la dignité humaine, au lieu de mettre en avant des personnages ancrés dans une réalité sociale et biologique cohérente et réaliste¹⁶. Enfin, et d'un point de vue éditorial, ces histoires font souvent l'objet de publication en récit complet, modèle de publication également pointé du doigt par les commissaires. Consacrant l'intégralité de la publication à la bande dessinée, souvent aventureuse et/ou de surhomme, le récit complet est considéré

comme « un abandon passif à des impressions sensorielles qui exercent une suggestion violente et éliminent tout contrôle critique et dont l'accumulation des images enferme l'imagination de l'enfant par la représentation concrète de la qualité des scènes relatées. »¹⁷ (Crépin, 2001, p. 327).

- 24 La revue *Tarzan* qui publiait « *Salvator* » est ainsi interrompue dans sa première version en mai 1952 puis définitivement en octobre 1953 après une reprise de huit mois. La revue n'est certes pas tout de suite interdite, mais les ventes chutent dès 1948 « sans doute sous les effets de la violente polémique [...] qui a probablement amené certains parents à plus surveiller les lectures de leurs enfants » (Crépin, p. 235). En revanche, en novembre 1950, la sous-commission de travail, chargée de soumettre la liste des publications à poursuivre à l'assemblée plénière de la commission de surveillance chargée de l'application de la loi de 1949, classe *Tarzan* en tête d'une liste établie par ordre de « nocivité croissante » (Crépin, p. 337), dans laquelle figurent dix-sept autres revues qui avaient déjà fait l'objet d'une mise en demeure et d'un avertissement simple : « Le journal pilote de la mauvaise presse pour enfants consacré à l'exaltation des qualités physiques extraordinaire du "surhomme", cet illustré est un "prototype" qui influence plus ou moins directement les autres publications pour enfants » (Crépin, p. 337).
- 25 D'autre part, « les séries *Wonderman*, *Fulguros* et *Rugha*, qui avaient valu un avertissement à la collection *Audax*, sont arrêtées » (Crépin, 2001, p. 359)¹⁸. La suite de *Fulguros* publiée dans *Audax* en 1952 était déjà pourtant légèrement réorientée. Comme le note Crépin (2001), le directeur des éditions Artima, Emile Keirsbilk, « n'hésitait pas à autocensurer ses fascicules, surtout lorsqu'il rééditait des récits complets parus avant l'adoption de la loi afin de ne pas froisser la commission » (p. 359). Les premières réorientations de *Fulguros* concernent les explications technologiques ou pseudo-scientifiques qui viennent pallier l'incertitude quant à la provenance de ses pouvoirs. On relève ainsi par exemple dans la première aventure de *Fulguros* intitulée « Les Robots Géants » (*Audax*, n° 55) qu'un discours explicatif s'élabore afin de justifier ses prouesses au travers de phrases mettant dans une relation de causalité ses capacités individuelles et des outils technologiques ou des pensées rationnelles par le biais de connecteurs logiques : « Grâce à mes capteurs de voix humaines, je peux repérer l'ennemi » (planche 5, case 4) / « Et grâce à ma télévision je vois ce qui se passe. » (planche 5, case 5) / « Mes calculs indiquent le château de Granval. » (planche 5, case 8) / « Avec mon avion électrique, j'y serai en quelques minutes ! » (planche 5, case 11) / « Avec mon pistolet lance-flammes, je vais fondre le métal de cette porte. » (planche 7, case 4).
- 26 De 1954 à 1955, deux années après l'interdiction, la version publiée en quatre épisodes dans *Sylvie*, revue pour jeunes filles des éditions Artima, sera alors une refonte complète de la série. Si celle-ci s'ancre toujours dans le genre science-fictionnel, il n'est plus question de super-héros ni de surhomme. Le sous-titre « le surhomme » est remplacé par « science-fiction », *Fulguros* n'est pas le nom d'un super-héros mais celui d'un scientifique, inventeur de machines permettant de maîtriser les phénomènes atmosphériques. *Fulguros* n'a plus ni masque ni costume, même s'il agit à distance et caché. Avant que la série ne prenne un tournant particulier avec l'insertion d'un ennemi récurrent, Murdock, qui détourne ses inventions pour mettre en place des vols à des fins d'enrichissement personnel, *Fulguros* met sa recherche scientifique au service d'une lutte politique contre la guerre¹⁹. Bien que le sous-titre souligne

l'appartenance de la série au genre de la science-fiction, il faut noter également un infléchissement vers un type plus réaliste. Dans le premier encadré présentant la série, celle-ci est même définie comme un récit d'anticipation : « L'homme pourra-t-il jamais "faire la pluie et le beau temps" ? Déjà, en répandant par avion de la neige carbonique sur les nuages, on a pu provoquer la pluie. La présente anticipation suppose le problème entièrement résolu et nous espérons qu'elle plaira aux lectrices éprises de "science-fiction" » (n° 7, p. 12). Les guillemets pourraient souligner une prise de distance vis-à-vis d'une certaine science-fiction plus fantastique, et une inscription dans le modèle de l'anticipation science-fictionnelle, que l'on peut définir comme la description réaliste d'un futur extrapolé à partir des connaissances scientifiques et technologiques contemporaines.

- 27 Les seuls éléments narratifs qui semblent conservés dans cette version, mis à part le nom de Fulgueros, sont les capacités financières du personnage, même si ses origines sociales sont tout autres. En effet, le récit débute par sa rencontre avec un riche fabricant d'explosifs alors qu'il est un orphelin vagabond de 18 ans et déjà jeune ingénieur. En tant que pacifiste, Fulgueros refuse d'abord toute relation avec le fabricant d'explosifs, mais ce dernier lui léguant toute sa fortune, Fulgueros va utiliser tous ses moyens pour la paix. Alors qu'il menace l'État français d'entraîner des précipitations catastrophiques et de faire disparaître le beau temps s'il ne se désarme pas, il provoque un attentat sans victime civile mais détruisant la Tour Eiffel. Après que Murdock ait détourné ses inventions, Fulgueros participe à la destruction de son propre laboratoire. Le récit s'achève sur les mots de Fulgueros qui, malgré des regrets, concède qu'il vaut mieux que la technologie n'existe pas plutôt qu'elle soit utilisée comme « arme de guerre » (n° 12, planche 10, case 4). Débarrassée des surhommes, cette version purement science-fictionnelle de *Fulgueros* reprend ainsi la critique classique de la « science sans conscience » tout en apportant un regard tolérant vis-à-vis de l'usage de la force dans une démarche politique par une personne non dépositaire de l'autorité publique. Ce dernier point peut surprendre étant donné que la culture occidentale oppose depuis plusieurs siècles maintenant agent de la violence légitime (e.g., policier, militaire, juge) et agent d'une violence destructrice menaçant l'harmonie sociale (Dorlin, 2017). Toutefois il faut souligner que Fulgueros aura fait amende honorable en collaborant avec la police pour arrêter une bande de voleurs qui avaient détourné ses inventions à son insu.
- 28 Enfin cette réorientation des séries science-fictionnelles françaises de super-héros vers un plus grand didactisme préfigure la création de la série *Super-Boy*, série française de super-héros qui aura le plus de longévité, publiée de 1958 à 1986 dans la revue de petit format du même nom par les éditions Impéria. Il est possible de faire l'hypothèse que cette longévité, et l'absence d'interdiction de la série alors que les super-héros sont particulièrement visés par la commission de surveillance pendant ces années, est due précisément à l'effort explicatif de la série et à la suppression de toute ambiguïté concernant les origines des pouvoirs de Super-Boy. On peut lire à ce sujet l'éditorial qui ouvre la série :

À l'heure ou [sic] l'homme tourne de plus en plus son regard vers les Espaces interplanétaires, ou la Science nous apporte chaque jour des manifestations évidentes et souvent extraordinaires du génie humain. SUPER-BOY, le premier, toujours fidèle à l'esprit d'avant-garde qui l'anime depuis dix ans, se devait de continuer dans cette voie. Désormais chaque mois, il vous apportera le récit des aventures de votre héros préféré : SUPER-BOY [...] Super-Boy, dont les exploits ne

sont nullement ceux d'un surhomme, mais simplement ceux d'un garçon comme vous, intelligent, courageux et loyal. Ces qualités sont mises en évidence grâce à des moyens scientifiques récents qui lui permettent d'accomplir des performances inconnues jusqu'à ce jour. Soyez donc persuadé que ce qui fait aujourd'hui SUPER-BOY, il vous sera sans doute possible de le voir faire ou de le faire vous-même dans un proche avenir... (éditorial, *Super-Boy*, n° 112)

- 29 La série est ainsi présentée comme une anticipation inscrite dans un univers réaliste et non comme une *science fantasy* faisant appel à des mondes imaginaires et fantastiques. L'inscription dans un univers quotidien aura une incidence également sur la dimension politique de cette série. Tout comme « *Fulguros* » ou « *Wonderman* », celle-ci ne traite aucunement de conflits mondiaux, de génocides ou de dictatures, mais au contraire de la petite délinquance ou du grand banditisme²⁰. D'ailleurs, une précaution rhétorique est prise pour dissocier Super-Boy du surhomme. De fait, Super-Boy n'est pas doté de capacités physiques et intellectuelles supérieures et spectaculaires. C'est avant tout un supplétif de la police. Soulignons que la stigmatisation des classes sociales inférieures et des étrangers demeurent fortement présente dans cette série. Selon nous, cette réorientation de la bande dessinée de super-héros met en évidence un consensus autour de la science-fiction didactique et du super-héros cantonné à son rôle de vigilant.
- 30 Pour conclure, on peut dire que la bande dessinée de super-héros dans l'immédiat après-guerre permet aux dessinateurs imprégnés de *comics* américains comme Brantonne, Liquois ou Pellos de développer des motifs science-fictionnels dans des *fantasy* de surhommes justiciers aux pouvoirs surnaturels. Si l'immédiat après-guerre est un moment d'ébullition propice aux expérimentations pour les dessinateurs français, cet élan sera rapidement freiné par les différentes opérations de contrôle de la presse jeunesse. Les récits disparaîtront ou se normaliseront pour se tourner vers une anticipation beaucoup moins fantaisiste. Cette éviction de la *fantasy* participe grandement selon nous de la faillite du genre super-héroïque en France dans l'après-guerre. Notre analyse révèle qu'à ce moment précis c'est lorsqu'il explore sa part de *fantasy* que le genre super-héroïque en France est le plus intéressant et propice à la complexification de son propos. De fait, on a pu constater que les récits sont d'autant plus conservateurs (« *Fulguros* ») voire racistes (« *Wonderman* ») que l'ancrage est plus réaliste et les éléments science-fictionnels peu présents. Et la science-fiction est de fait dans ce corpus beaucoup plus affirmée dans un univers fantaisiste. Au contraire, plus le genre super-héroïque fusionne avec la science-fiction, comme dans le *space opera* (« *Atomas* », « *Salvator* », « *Radarex* »), plus les super-héros sont porteurs de valeurs progressistes. Ainsi on a pu relever la présence de thématiques spécifiques liées au contexte d'après-guerre et à des préoccupations humanistes, comme le rejet d'une science sans conscience, de l'exploitation de l'homme par l'homme et des crimes contre l'humanité. *Super-Boy* mis à part, le développement des super-héros français dans la presse jeunesse dans les années 1960-70 sera ludique et/ou parodique, avec une nouvelle génération de dessinateurs, comme par exemple Jacques Lob qui crée *Maximax* (1964-1966) avec Jean-Claude Poirier et le célèbre « *Superdupont* » avec Marcel Gotlib. Ce changement de mode hypertextuel, de la forgerie au pastiche, marque selon nous la réussite sur le plan esthétique et idéologique de la désaméricanisation de la bande dessinée (Ory, 1999). Or, on retient surtout de la parodie de super-héros sa capacité à se moquer de la naïveté, du virilisme, de l'individualisme voire de la mégalomanie du personnage. L'absence de cette charge en direction du super-héros, d'autant plus

intéressante lorsqu'elle s'étend non pas uniquement à la figure du super-héros mais également à l'idéologie et à l'environnement culturel et politique qui la porte, est précisément ce qui empêche les récits comme *Atomas* ou *Satanax* de parvenir à un discours politique cohérent. On a vu en effet que la présence du surhomme amène nécessairement à faire la promotion d'attitudes autoritaires, même dans les récits mettant en scène l'abolition de régimes dictatoriaux (*Atomas*). La répression violente exercée de manière individuelle dans un contexte extrajudiciaire demeure le modèle adopté dans toutes les séries, sans exception. D'un autre côté, il faut bien constater que la parodie fait très peu de cas des aspects science-fictionnels. En d'autres termes, le développement parodique du genre super-héroïque français va entériner la suppression de sa part de fantasy.

BIBLIOGRAPHIE

Bandes dessinées

Ascain Claude, Lortac René (scénario), Brantonne René (dessin), « *Fulguros le Surhomme* », *Pic et Nic*, n° 37 à 48, 1947.

Ascain, Claude, Lortac René (scénario), Brantonne René (dessin), *Fulguros, Audax*, Tourcoing : Artima, n° 55, 59 et 63, 1952.

Ascain Claude, Lortac René (scénario), Brantonne, René (dessin), *Fulguros, Sylvie*, Tourcoing : Artima, n° 7 à 12, 1954-1955.

D'Alvignac Jean (texte), Liquois Auguste (dessin), *Satanax*, Paris : Éditions Mondiales (Del Duca), n° 1 à 16, 1948-1949.

De Brown Jack (René Brantonne, dessin), Anonyme (texte), *Radarex*, Pocket *Okay*, Paris : Société d'Éditions Générales, n° 1 à 17, 1959-1960.

Dupuich Jean Alfred, « *Wonderman* », *Une Aventure de*, Tourcoing : Artima, T. 4, 8, 12, 15, 19, 23 et 27, 1948-1949.

Dupuich Jean Alfred, *Wonderman*, *Dynamic Présent*, Tourcoing : Artima, T. 3, 7, 11, 15, 19, 1950.

Dupuich Jean Alfred, *Wonderman*, *Audax*, Tourcoing: Artima, T. 36, 40, 43, 1951.

Molinari Félix, Mendez Rafael, Ortiz José Maria (dessin), Schwartz (texte), *Super-Boy*, *Super-Boy*, Lyon : Impéria, n° 112-402, 1958-1986.

Pellos René, Charroux Robert, *Atomas*, *Mon journal*, Paris : Parisien libéré, n° 70 à 86, 1948.

Prado (texte), Liquois Auguste (dessin), *Salvator*, *Tarzan*, Paris : Édition Mondiales, n° 25 à 100, 1947-1948.

Littérature secondaire

Armus Seth, D., *French anti-Americanism (1930-1948): critical moments in a complex history*, Lanham: Lexington books, 2007.

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

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

Baudou Jacques, *La Fantasy*, Paris : Presses universitaires de France, 2005.

Boud Mark, « Pulp SF and its Others, 1918-39 », in Luckhurst Roger (ed.), *Science fiction: a literary history*, London: British library, 2017.

Crépin Thierry, « *Haro sur le gangster !* » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris : CNRS éd., 2001.

Denni Michel, « Le Tarzan d'après-guerre (1ère et 2ème série) : première partie », *bdzoom* [en ligne], 13 octobre 2015, URL (consulté le 18/02/2019) : <http://bdzoom.com/91621/patrimoine/le-tarzan-d%e2%80%99apres-guerre-1ere-et-2eme-serie-premiere-partie/>.

Dorlin Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris : La Découverte, 2017.

Duckitt John, « A dual-process cognitive-motivational theory of ideology and prejudice », dans Zanna Mark (ed.), *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 33, New York: Academic Press, 2001, p. 41-113.

Escarpit Denise, *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris : Magnard, 2008.

Filippini Henri, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD. Volume 3. Science-fiction-fantastique, super-héros, œuvres indépendantes, érotisme, manga*, Grenoble : Glénat / Opera mundi, 2000.

Fourment Alain, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Paris : Éd. Éole, 1987.

Fournier Xavier, *Super-héros : une histoire française*, Paris / San Francisco : Huginn & Muninn, 2014.

Joubert Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2011.

Lesage Sylvain, *L'Effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre : l'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, thèse de doctorat, Versailles Saint-Quentin en Yvelines, 2014.

Lévêque Mathilde, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011.

Lofficier Jean-Marc, *Shadowmen: Heroes and Villains of French Pulp Fiction*, Encino (Cal.): Black coat press, 2003.

Lofficier Jean-Marc, *Shadowmen 2: Heroes and Villains of French Comics*, Encino (Cal.): Black coat press, 2004.

Lofficier Jean-Marc, Lofficier Randy, *French science fiction, fantasy, horror and pulp fiction: a guide to cinema, television, radio, animation, comic books and literature from the Middle ages to the presents*, Jefferson; London: Mc Farland, 2000.

Lorenz Désirée, « Modalités et enjeux de la réappropriation culturelle de la figure du super-héros dans *La Brigade chimérique* et *Masqué* de Serge Lehman », dans Boillat Alain et Atallah Marc (dir.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion, Infolio, 2016, p. 151-171.

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

Ory Pascal, « "Mickey go home!" La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950), dans Crépin Thierry, Groensteen Thierry (dir.), « *On tue à chaque page !* ». *La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris : Éd. du temps / Angoulême : Musée de la bande dessinée, 1999.

Ory Pascal, *Le Petit Nazi illustré : vie et survie du "Téméraire", 1943-1944*, Paris : Nautilus, 2002.

Roger Philippe, *The American Enemy: The History of French Anti-Americanism*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, 2003.

Thomassian Gérard, *Encyclopédie des bandes dessinées de petit format. Tome 1, Imperia*, Paris : G. Thomassian, 1994.

Vallet Dominik, *BD de kiosque & science-fiction*, Montrouge : De Varly éditions, 2014.

Vareille Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989.

Vas-Deyres Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain : utopie, anticipation et science-fiction au XX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, 2013.

Zancarini-Fournel Michelle, *Les Luttes et les rêves : une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris : Zones, 2016.

Zinn Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours (A People's History of the United-States: 1492-Present, 1999)*, Frédéric Cotton (trad.), Marseille: Agone, 2002.

NOTES

1. Les relations thématiques entre la littérature populaire et le récit de super-héros, notamment en France milieu XIX^e-début XX^e, sont nombreuses. D'un côté *L'homme masqué, le justicier et le détective*, pour reprendre le titre de Jean-Claude Vareille (1989) sont des figures importantes du roman policier qui s'y développe, comme du *comics* de super-héros lié également à la formation des *crime fiction* côté étasunien. De l'autre, la figure du surhomme semble s'incarner de manière singulière dans celle du super-héros, tout comme elle est interrogée, nous y reviendrons, dans la littérature utopique. Alors que l'approche comparatiste est ainsi justifiée, la démarche généalogique qui consiste à voir dans la littérature populaire française la source des super-héros (Lofficier 2003, 2004 ; Fournier, 2014) nous semble au contraire plus problématique (pour ne pas dire suspecte, voir Lorenz, 2016). Surtout, cette approche ne permet pas de comprendre son évolution française, laissant de côté certains éléments déterminants dans sa réception et qui le constituent en propre, comme son média (la bande dessinée), sa destination (enfantine), ou encore sa provenance (américaine).

2. Comme le souligne Mathilde Lévêque (2011), au lendemain de la Première Guerre mondiale apparaissent « divers spécialistes attachés aux intérêts de l'enfance, universitaires, psychologues, éditeurs, bibliothécaires : il s'agit de défendre et de promouvoir le livre d'enfance et de jeunesse, d'affirmer son rôle dans l'épanouissement de la personnalité et de stimuler la création littéraire »

(p. 15). Lévêque démontre ainsi l'existence pendant l'entre-deux-guerres d'une littérature d'enfance et de jeunesse riche, qui s'autonomise à travers des stratégies réflexives et intertextuelles et des thématiques existentialistes et politiques comme la liberté, l'expérience de l'autonomie ou encore l'anticolonialisme. Escarpit (2008) relève même un recul du moralisme direct et une valorisation de la littérature d'imagination à partir des années 1930. Le champ de l'innovation en matière de production jeunesse n'est donc pas entièrement dominée par la presse illustrée, et le climat idéologique n'est pas strictement réactionnaire, comme pourrait le laisser croire la lecture des ouvrages qui en histoire culturelle se focalisent souvent uniquement sur le développement de la bande dessinée.

3. La provenance majoritairement américaine des bandes dessinées est également mise à l'index. Dans le contexte de la montée du fascisme en Europe, celles-ci semblent symboliser une certaine vision de la modernité que redoutent tant les religieux que les militants politiques de tous bords pour des raisons toutefois bien distinctes. On dispose de nombreuses analyses sur les différentes campagnes et discours de moralisation de cette presse par des groupes et individus aux confessions religieuses et appartenances politiques diverses, des éducateurs laïques et religieux aux ligues de moralité en passant par les syndicats de dessinateurs et des militants communistes. Voir Fourment (1987), Crépin et Groensteen (1999), Crépin (2001). Sur l'antiaméricanisme plus précisément, voir Roger (2002) ou encore Armus (2007).

4. Curieusement, seule la série *Atomas* est mentionnée dans l'article de Julien Baudry (2014) sur le sujet, comme si le récit super-héroïque n'était pas considéré comme un genre science-fictionnel. Nous partageons pourtant ses vues sur la science-fiction française d'après-guerre et notre article complète à bien des égards certaines de ses remarques en apportant une entrée particulière par la production de récit de super-héros.

5. Nous revenons plus bas sur ce type de publications.

6. Nous n'incluons pas « *Fantax* » de Marcel Navarro et Pierre Mouchot dans notre liste des super-héros d'après-guerre. Bien qu'il soit souvent cité comme super-héros (Fournier, 2014 ; Lofficier, 2010), aucun élément science-fictionnel ne permet de le distinguer nettement du genre policier dans lequel Filippini (2000) l'inscrit d'ailleurs. Dans la même catégorie, nous avons privilégié la référence à « *Wonderman* », moins connu, et qui se distingue par son format de publication en récit complet et par une aventure exotique qu'il aurait été dommage de ne pas évoquer dans le cadre de cet article.

7. À noter qu'un des plagiats les plus remarquables de Brantonne est celui de « *Superman* » (1938) de Jerry Siegel et Joe Shuster transformé en « *François l'imbattable* » en 1940 dans la revue *Les Grandes Aventures* puis dans *Hurrah !* jusqu'en 1941.

8. Parmi les nouvelles règles d'édition dictées par le ministère de l'information après-guerre figurent des règles très strictes favorisant l'unification formelle des revues : celles-ci sont des grands formats de huit pages, bimensuelles, tirées à cent mille exemplaires, pèsent vingt-cinq grammes quarante-six (Crépin, 2001, p. 124). Les exceptions existent, notamment du côté des récits complets et des petits formats, mais notons que ceux-ci apparaissent quelques années plus tard, au début des années 1950 (pour un panorama de cette production, voir Thomassian, 1994, et Vallet, 2014).

9. L'usage de la bulle n'est certes pas nouveau, la bande dessinée ayant été généralisée depuis le milieu des années 1930 avec l'importation des bandes dessinées américaines. Toutefois, on constate un retour à la tradition spinalienne sous l'Occupation. Seule la revue collaborationniste *Le Téméraire* adopte un modèle d'illustré moderne (Crépin, 2001).

10. Les premiers numéros de *Fulguros* n'étant à ce jour pas disponibles dans une version autre qu'en microfilm et donc de qualité médiocre, nous choisissons de reproduire une case tirée non pas de *Pic et Nic* mais du n° 59 de la revue de récits complets *Audax* dans laquelle paraît la suite de *Fulguros* en 1952.

11. Nous empruntons ce qualificatif à Benoît Peeters qui distingue quatre conceptions de la planche en fonction du type de relation d'autonomie ou de dépendance entretenu avec la bande dessinée comme récit et la bande dessinée comme tableau : conventionnelle, décorative, rhétorique, productrice (Peeters, 2003, p. 47-80).

12. Pour cela, et parce que nous ne disposons encore une fois que des archives microfilmées de la revue, la lecture de cette série s'est avérée très compliquée, certains passages étant tout simplement illisibles. Il existe une réédition aux éditions Prifo, collection « Les grands succès de la bande dessinée », en 1977, mentionnée dans le dictionnaire de Filippini (2000) et sur le site *bedetheque*. URL (consulté le 18/02/2019) : <https://www.bedetheque.com/serie-8488-BD-Salvator.html>. Des planches semblent y avoir été retravaillées pour améliorer considérablement la lisibilité. On pourra en outre consulter l'article de Michel Denni sur « *Tarzan* » publié dans les n° 91 et 92 du *Collectionneur de bandes dessinées* (2000) mis en ligne sur le site de bdzoom, qui met en illustration une planche en couleur de belle qualité. URL (consulté le 18/02/2019) : <http://bdzoom.com/91621/patrimoine/le-tarzan-d%e2%80%99apres-guerre-1ere-et-2eme-serie-premiere-partie/>.

13. Selon Lesage (2014, p. 419-420) il s'agit bien plus d'un nouveau type d'album situé entre la presse et la librairie, inspiré de l'édition populaire, dont la production débute à partir de 1920-1930 avec des publications des Éditions Modernes et qui se banaliserait à la fin des années 1930 avec une série de fascicules aux Éditions Mondiales de Cino del Duca comme *Les Aventuriers d'aujourd'hui*, *Aventures illustrées* et la collection « L'Audacieux ». Lesage souligne que ce type de publication ne concerne pas directement l'album de bande dessinée mais que les fascicules font souvent apparaître le titre d'album sur leur couverture. Il s'agit selon lui d'une stratégie de distinction et de reconnaissance d'une production paralittéraire illégitime.

14. On peut retrouver des scans de toutes les couvertures sur le site *messuperheroesoublies*. URL (consulté le 18/02/2019) : <http://messuperherosoublies.fr/wonderman.html>. Nous nous appuyons quasi essentiellement sur cette ressource pour notre présent commentaire car nous n'avons pu avoir accès qu'au n° 43 de la revue *Audax* publié en 1951, soit le dernier épisode de la série, en raison d'un manque dans les archives publiques disponibles à ce jour à la Bibliothèque Nationale de France (Paris) où nous avons effectué nos recherches.

15. On pourrait par ailleurs retrouver dans les premiers développements du personnage du professeur Zacharias le type du scientifique fou avec le thème de l'expérimentation sur l'humain.

16. À propos des discours d'après-guerre opposés à la science-fiction, on peut lire certaines entrées du *Dictionnaire* de Joubert (2011), comme l'entrée « Marvel » (p. 383-385) qui donne certains extraits exemplaires de comptes rendus de la commission donnant des justifications morales à l'interdiction des récits couplant violence, surhumanité et science-fiction.

17. Si l'on peut être tenté de comprendre ici une critique plus générale de l'image, c'est avant tout l'usage non pédagogique de l'image qui est mise en accusation.

18. Par un procès-verbal du 2 juillet 1942 de la 13ème séance du 12 juin 1952. Cf. Crépin, note 42, p. 359.

19. Observons que la dernière version de « *Fulguros* » publiée dans la revue *Météor* des éditions Arédis à partir de 1967 sera du même acabit, la dimension politique en moins.

20. Le développement de cette série sort du cadre temporel que nous nous sommes fixés pour cet article. Il faudrait bien évidemment nuancer et détailler car elle comporte en réalité certains développements fantaisistes.

RÉSUMÉS

Le champ de production de la bande dessinée en France dans l'immédiat après-guerre est dans une situation complexe. La presse pour enfants connaît une complète restructuration entraînée par des mesures économiques et politiques dont beaucoup d'éditeurs ne sortiront pas indemnes. Les séries américaines qui avaient stimulé la créativité des dessinateurs et des éditeurs avant guerre, comme celles de science-fiction narrant les aventures spatiales et/ou exotiques de héros aux allures de surhommes dotés de pouvoirs plus ou moins fantastiques et/ou d'outils technologiques extraordinaires sont fortement décriées. Bien que la chasse aux traductions de bandes dessinées étrangères soit ouverte et que leur présence diminue tout au long des années 40-50, cette littérature a pourtant fortement influencé le style graphique et l'imaginaire narratif des dessinateurs français, et la nouvelle science-fiction française après-guerre en est donc imprégnée. La création de bande dessinée de super-héros français après-guerre comme *Fulguros* (1947), *Satanax* (1948), ou encore *Atomax* (1948) est un morceau de choix pour qui s'intéresse à la formation de la science-fiction française à cette période. Elle incarne en effet de manière particulière un modèle de science-fiction alors considéré comme déviant. Nous proposons de dresser le portrait de cette bande dessinée de science-fiction française émergente nécessairement instable, mouvante et dont les caractéristiques graphiques, narratives et idéologiques sont souvent remisées.

Comics production in France in the immediate post-war period has to deal with a complex situation. The children's literature is facing a complete reorganization driven by economic and political measures that many publishers will not escape unscathed. American series that had stimulated the creativity of cartoonist and publishers before the war, such as those of science fiction telling space and / or exotic adventures of superhumans-like with more or less fantastic powers and / or extraordinary technological tools are strongly criticized. But, though the hunt for translations of foreign comics was open, and their presence would become rarer throughout the 40s and 50s, this literature has strongly influenced the graphic style and narrative imagination of French cartoonists, and thus impregnated the French post-war science fiction. The creation of French superheroes' comics such as *Fulguros* (1947), *Atomax* (1948), or *Satanax* (1948) is a piece of choice for those interested in French science fiction's formation in this period. It embodies in a particular way a science fiction model then considered deviant. We propose to draw the portrayal of this emerging French science fiction comics, which is necessarily unstable, moving and whose graphic, narrative and ideological characteristics are often shelved.

INDEX

Mots-clés : bande dessinée, albums, super-héros, fantasy, surhomme, space opera

Keywords : comics, picture books, super heroes, fantasy, superman, space opera

AUTEUR

DÉSIRÉE LORENZ

Désirée Lorenz est doctorante en littérature générale et comparée (Laboratoire FoReLL - EA 3816 - Poitiers) et chargée d'enseignement à l'École Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême. Elle finalise une thèse intitulée « De la censure aux blockbusters. Étude culturelle des comics de

super-héros en France » sous la direction de Denis Mellier et Jean-Paul Gabilliet. Dans ce cadre, ses intérêts de recherche, ancrés dans une perspective pluridisciplinaire et culturaliste, portent sur l'histoire des comics de super-héros, les phénomènes artistiques liés aux transferts culturels (appropriations intra/inter médiatiques), les logiques de domination et leur rôle dans l'évolution culturelle. À ce sujet elle a publié notamment « Mythe et idéologie des comics de super-héros », dans Nathalie Prince et Sylvie Servoise (dir.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015 ; « Modalités et enjeux de la réappropriation culturelle de la figure du super-héros dans *La Brigade chimérique* et *Masqué* de Serge Lehman », dans Alain Boillat et Marc Atallah (dir.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion : Infolio, 2016 ; ou encore avec Chris Reyns-Chikuma, « Kamala Khan's Superhero Burkini. Negotiating an autonomous, multifaceted position between patriarchal Islamism, French secularism and Feminism », in David Lewis, Martin Lund (dir.), *Muslim Superheroes: Comics, Islam, and Representation*, Cambridge: Harvard University Press, 2017.

Désirée Lorenz is a doctoral candidate (FoReLL laboratory, Poitiers, France) and lecturer at the École Européenne Supérieure de l'Image in Angoulême. She is about to defend her doctoral thesis in general and comparative literature, entitled "From censorship to blockbusters. Cultural study of superhero comics in France" under the supervision of Denis Mellier and Jean-Paul Gabilliet. In this context, her research interests, anchored in a multidisciplinary and culturalist perspective, relate to the history of superhero comics, artistic phenomena linked to cultural transfers (intra / inter media appropriations), the logics of domination and their role in cultural evolution. On this subject she has published in particular « Mythe et idéologie des comics de super-héros », in Nathalie Prince et Sylvie Servoise (ed.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015 ; « Modalités et enjeux de la réappropriation culturelle de la figure du super-héros dans *La Brigade chimérique* et *Masqué* de Serge Lehman », in Alain Boillat et Marc Atallah (ed.), *BD-US : les comics vus par l'Europe*, Gollion : Infolio, 2016 ; or, with Chris Reyns-Chikuma, « Kamala Khan's Superhero Burkini. Negotiating an autonomous, multifaceted position between patriarchal Islamism, French secularism and Feminism », in David Lewis, Martin Lund (ed.), *Muslim Superheroes: Comics, Islam, and Representation*, Cambridge: Harvard University Press, 2017.