**Université Bordeaux Montaigne**

# Anticipations plurielles : récits *queer* dans la bande dessinée de science-fiction contemporaine occidentale




Mémoire de recherche réalisé sous la direction de Marie Lorinquer-Hervé et de Nicolas Labarre
Soutenu par Elie Molinengault

Master Bande Dessinée : Édition, Théorie et Critique
Année universitaire 2025-2026

# Remerciements

Toute ma gratitude va à mes directeur·ice·s de mémoire, Marie Lorinquer-Hervé et Nicolas Labarre, pour leur confiance, leurs précieux retours et leurs relectures attentives.

Je remercie chaleureusement l'équipe du centre de documentation de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, et tout particulièrement Catherine Ferreyrolle pour ses conseils bibliographiques.

Un grand merci à toutes les personnes qui m'ont accompagné·e et soutenu·e de près ou de loin dans ce projet de recherche. Merci à mes proches pour les mots rassurants dans les moments de doute, pour l'accès à des espaces où travailler et se reposer. Merci à Juliette-le-chat pour les pauses câlins thérapeutiques.

Merci à maon tendre ami·e Nérée de m’avoir autorisé·e à utiliser une partie de son illustration *Pour les mutations*[1] pour ornementer la page de garde, ainsi que pour nos échanges sur les possibilités de mue, de métamorphose et autres potentialités de transition.

Enfin, merci à toustes celleux qui contribuent à ériger les récits de demain pour mieux appréhender les réalités d'aujourd'hui. Que perdurent les fictions-paniers que l'on peut emporter partout, tout le temps, avec nous.

[1] Nérée Malgogne. *Pour les mutations*. Risographie, format A3. Angoulême. 2024.

# Table des matières

**Remerciements**---------- **2**
**Table des matières**---------- **3**
**Avant-propos**----------**5**
**Introduction**----------**6**
**I-** Une science-fiction réparatrice---------- **14**
**1.** Émergence et rencontre de la bande dessinée *queer* et science-fictionnelle en Occident---------- **14**
**1.1.** Une histoire de la bande dessinée *queer* états-unienne et française---------- **14**
**1.2.** Naissance et développement de la science-fiction graphique aux États-Unis et en France---------- **18**
**1.3.** Fusion des genres dans la bande dessinée contemporaine---------- **25**
**2.** Ruptures et continuités dans la science-fiction----------**27**
**2.1.** Entrée en scène de femmes bédéistes----------**27**
**2.2.** Remodeler les principes fondamentaux du genre---------- **30**
**3.** « Futurs au pluriel » : multiplicité des possibles lendemains---------- **37**
**3.1.** Systèmes et sociétés alternatives---------- **37**
**3.2.** Dystopie ou utopie : quel trope privilégier ?----------**41**
**3.3.** Politiser les fins heureuses---------- **45**
**II-** Changement de dimension narrative : se concentrer sur une littérature de l'individu pour mieux appréhender les logiques systémiques----------**48**
**1.** Mise en avant de quêtes introspectives----------**48**
**1.1.** Déplacer le regard vers l'intime---------- **48**
**1.2.** S'extirper du mythe héroïque---------- **53**
**2.** Coexister autrement : investir le potentiel des relations *queer*----------**59**
**2.1.** Décentrer l'amour, valoriser l'amitié---------- **59**
**2.2.** Passage de la figure du protagoniste solitaire au groupe communautaire--------- **65**
**3.** Refaire monde avec l'environnement----------**70**
**3.1.** Déploiement d'écosystèmes fictionnels---------- **70**
**3.2.** Trouver refuge dans les décombres---------- **78**
**4.** Représenter la pluralité de manière illustrée---------- **83**
**4.1.** Repenser l'identité des êtres anthropomorphes…----------**83**
**4.2.** … et reconsidérer les créatures non-humaines---------- **90**
**5.** « S'organiser, c'est faire SF »---------- **96**
**5.1.** Classes sociales et rapports de pouvoir----------**96**
**5.2.** Des espaces d'insurrection à venir et à construire----------**99**

**III-** Spécificités du médium de la bande dessinée dans les récits de science-fiction *queer*--**105**
**1.** Des problématiques propres à la bande dessinée----------**105**
**1.1.** Remettre en cause l'idée d'une communauté homogène d'auteur·ice·s----------**105**
**1.2.** Analyse du support éditorial comme objet social---------- **108**
**2.** Circulation et réception des œuvres étudiées---------- **114**
**2.1.** Stratégies éditoriales de légitimation : réception médiatique et prix littéraires--**114**
**2.2.** *Fandoms* et (ré)appropriation d'imaginaires----------**117**
**Conclusion**----------**124**
**Corpus**---------- **126**
**Bibliographie**---------- **127**
**Annexes**---------- **132**

# Avant-propos

L'usage de l'écriture inclusive ne fait pas encore consensus dans le milieu universitaire, mais au vu de mon sujet de mémoire, il me semblait incohérent de faire l'impasse dessus. En effet, abandonner le « masculin générique » et valoriser la place des femmes et personnes non-binaires dans les écrits représente un enjeu de taille : la transition d'une écriture par et pour des hommes vers une syntaxe post-binaire. Parmi les nombreuses méthodes d'écriture inclusive existantes, je privilégierai le point médian et les mots combinés, qui me semblent être plus intelligibles et accessibles. Ainsi, lorsque des termes initialement genrés seront accordés au pluriel, ils seront rendus épicènes par le point médian de cette manière : « auteurs » deviendra donc « auteur·ice·s ». De plus, pour simplifier la lecture, j'alternerai entre point médian et accord de proximité pour accorder des noms avec un adjectif ou participe commun, ce qui peut donner des formulations comme « systèmes et sociétés alternatives ». En ce qui concerne les mots combinés, « celles » et « ceux » seront par exemple fusionnés en « celleux ».

Afin de respecter les propos tenus par les chercheur·euse·s mentionné·e·s dans ce mémoire, les potentielles fautes d'orthographes des citations ainsi que les techniques d'écriture inclusive qui y sont parfois utilisées ne seront pas modifiées. Comme le soutient Sara Ahmed, il nous faut apprendre à citer différemment si nous souhaitons façonner des savoirs nouveaux[2].

[2] Sara Ahmed, *Vandalisme queer* (Fontenay-sous-Bois : Éditions Burn~Août, 2024), https://www.editionsburnaout.fr/.

# Introduction

> [Les auteur·ice·s de la Red Team nous donnent] une fenêtre sur un monde que l'on ne souhaite pas mais [auquel] il faut bien se préparer rapidement. Nous souhaitons qu'ils nous aident à imaginer les modifications à venir de notre société, mais surtout comment y résister et comment la France peut conserver son autonomie stratégique[3].

Ce sont les mots que tient en 2022 Emmanuel Chiva, chef du projet *Red Team*, dans un entretien pour *Slate*[4]. Créée en 2019 par le ministère des armées, la *Red Team Défense* est composée d'auteur·ice·s et de scénaristes de science-fiction collaborant avec des experts scientifiques et militaires au sein de l'armée. La science-fiction est ici sollicitée pour explorer les menaces potentielles du futur, anticiper les aspects technologiques, économiques, sociétaux et environnementaux de l'avenir qui pourraient mettre en danger la France et ses intérêts à l'horizon 2030-2060[5]. Étant donné que la communauté francophone de science-fiction est en grande partie orientée à gauche, cette coopération et ses conséquences sur le monde réel a fait l'objet de nombreuses critiques. Le fait que des auteur·ice·s collaborent avec l'armée française peut en effet poser question. Dans une vision progressiste de la science-fiction, la lutte contre les forces de contrôle reposant sur la technologie devrait être une évidence. Or, la *Red Team* œuvre justement pour la défense de l'État-nation.

Parmi les récentes polémiques ayant animé le milieu de la science-fiction, nous pouvons également mentionner la controverse des Prix Hugo. Ces récompenses littéraires - parmi les plus prestigieuses dans les littératures de l'imaginaire - sont déterminées annuellement par le vote de fans de science-fiction, et attribuées par catégories. Entre 2013 et 2016, des franges réactionnaires ont formé à l'initiative du romancier Larry Correia un groupe dénommé les *Sad Puppies*. Leur but : orienter les votes des fans en établissant des listes de recommandations de votes, et ainsi écarter des Prix Hugo les auteur·ice·s revendiquant une science-fiction progressiste, attentive au sort des minorités. Ce mouvement n'a cependant pas eu l'effet escompté par les *Sad Puppies*, les votant·e·s ayant préféré, dans certaines catégories, le vote blanc à l'élection de candidat·e·s « labellisé·e·s » par les *Puppies*[6].

---

[3] Hugo Robert, « La Red Team, discrète cellule d'auteurs de science-fiction au ministère des Armées », *Slate*, 28 janvier 2022, https://www.slate.fr/.
[4] Robert, « La Red Team, discrète cellule d'auteurs de science-fiction au ministère des Armées ».
[5] « Découvrir la Red Team », *Red Team*, 2022, https://redteamdefense.org/.
[6] Sébastien Ségas, « Politiser un genre littéraire : N. K. Jemisin face aux Puppies ou la science-fiction comme terrain de lutte politique », *Quaderni* (Paris : Éditions MSH), n°107, p. 123-136, 17 novembre 2022, https://doi.org/.

L'autrice Nora K. Jemisin prend la parole lors de sa réception du Prix Hugo en 2018 pour répondre à ce *backlash**[7].

> *We creators are the engineers of possibility. And as this genre finally, however grudgingly, acknowledges that the dreams of the marginalized matter and that all of us have a future, so will go the world*[8].

Même si la science-fiction n'est pas un bastion du conservatisme, ces exemples montrent que le *fandom** est scindé politiquement entre pensées progressistes et opinions dépolitisées au mieux, réactionnaires au pire. Il est de ce fait important, et même nécessaire de mettre en avant des récits engagés, qui valorisent la diversité des représentations et la solidarité. C'est pour cette raison que je souhaitais explorer les alternatives possibles à des histoires d'effondrement et de batailles spatiales. En d'autres termes, j'ai voulu comprendre ce qui caractérisait les imaginaires *queer* en science-fiction, et ce plus particulièrement à travers le médium de la bande dessinée.

Donna Haraway conceptualise en 1988 dans son essai *Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*[9] la notion de « connaissance située », en opposition à l'idée ayant pendant longtemps été dominante en recherche d'une « neutralité épistémique », qui serait inhérente à l'intégrité scientifique. La connaissance située, ou savoir situé, suppose d'interroger où se situe le sujet producteur de la connaissance pour mieux comprendre les limites de sa vision et les rapports de force dans lesquels il s'inscrit. Dans ce cadre, voici ce que je peux donc dire sur moi : je suis une personne *queer* de 23 ans au moment de la rédaction de ce mémoire. Je viens d'une famille au capital économique moyen, contrebalancé par un capital culturel plutôt important, et surtout perçu comme légitime. Je suis en situation de handicap. Enfin, je suis blanc·he. Mes présentes recherches portent sur un sujet qui m'anime au quotidien, celui de la question des représentations marginalisées. Une dimension éminemment subjective et militante sera donc palpable tout au long de ce mémoire.

La science-fiction ne peut se résumer à une seule définition, mais nous en parlerons ici comme d'une appellation posée sur des histoires en rupture avec une réalité consensuelle, se déroulant dans un présent altérisé ou dans le futur, et intégrant des éléments scientifiques.

---

[7] Les termes suivis d'une astérisque (*) sont définis dans un glossaire en annexe, p. 145.

[8] « Nous créateur·ice·s, sommes les ingénieur·e·s des possibles. Et maintenant que ce genre, même à contrecœur, reconnaît que les rêves des personnes marginalisées comptent et que chacun·e d'entre nous a un futur, le monde évoluera en conséquence », Rogers Cadenhead, « N.K. Jemisin's 2018 Hugo Award Best Novel acceptance speech », *Youtube*, 5:45, 20 août 2018, https://www.youtube.com/.

[9] Pour une traduction française : Donna Haraway, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (Paris : Éditions Exils, 2007), p. 107-140.

Le *queer*, pour reprendre les termes du gang de Mary Nardini, n'est, lui, pas un simple synonyme de « LGBTQ+ » :

> Le queer n'est pas une zone d'occupation stable. Le queer n'est pas simplement une autre identité qui peut être punaisée sur une liste de catégories sociales nettes, ni la somme quantitative de nos identités. Il s'agit plutôt de la position qualitative de l'opposition aux présentations de la stabilité - une identité qui problématise les limites maîtrisables de l'identité. Le queer est un territoire en tension, défini en opposition au récit dominant du patriarcat blanc-hétéro-monogame, mais aussi en affinité avec touTEs cELLeux qui sont marginaliséEs, exotiséEs et oppriméEs. Le queer, c'est ce qui est anormal, étrange, dangereux. Le queer implique notre sexualité et notre genre, mais il va bien au-delà. Il incarne notre désir et nos fantasmes, et bien plus encore. Le queer est la cohésion de tout ce qui est en conflit avec le monde hétérosexuel capitaliste. Le queer est un rejet total du régime de la Normalité[10].

Ce travail de mémoire est mené sous le prisme d'un *queer gaze*. Il faut penser cette approche comme « une position de départ pour attaquer la norme - et même une position de départ pour comprendre et attaquer les modes de reproduction et de réitération de la norme[11]». Parler de science-fiction *queer*, c'est avant tout parler de pluralité et de diversité. Donner à lire et à voir des récits permettant de se désidentifier des schémas narratifs dominants de la science-fiction, à base de conquêtes spatiales et de viriles batailles, apparaît comme une nécessité pour créer d'autres façons de faire fiction. L'élaboration de mon corpus et l'analyse qui en découle à travers ce mémoire peuvent ainsi être envisagées comme une tentative de faire place à d'autres imaginaires, d'autres formes de réalités futures.

Bien que la bande dessinée et la science-fiction aient longtemps été des domaines dépréciés par rapport à la culture dominante, institutionnelle, et donc incompatibles avec le champ de la recherche, ces domaines ont gagné en légitimité. Les travaux traitant de bande dessinée et de science-fiction commencent progressivement à prendre de l'ampleur mais ceux analysant conjointement les deux se font encore discrets, d'autant plus si l'on ajoute d'autres dimensions théoriques telles que la théorie *queer*. En effet, très peu de documentation sur une science-fiction *queer* est accessible si l'on se limite à la recherche francophone et sur le médium de la bande dessinée. Les recherches les plus récurrentes sur ce champ, comme le rappelle Marys Renné Hertiman[12], se centrent sur ses aspects artistiques, sémiotiques ou historiques, et sont généralement observées à partir d'un registre ou d'une aire culturelle

[10] Collectif, « Queer Ultra Violence », *Infokiosques*, 10 avril 2013, https://infokiosques.net/.
[11] Collectif, « Queer Ultra Violence ».
[12] Marys Renné Hertiman, « Provoquer des archives et invoquer la mémoire », *GLAD!*, n°11, 20 décembre 2021, https://doi.org/.

particulière. L'étude sous l'angle d'un *queer gaze* en est totalement écartée[13]. Toutefois, si l'on élargit la focale par exemple à la recherche anglo-saxonne, ou à la science-fiction hors bande dessinée, il est plus aisé de trouver des travaux traitant de ce sujet.

Dans ce mémoire, nous nous interrogerons sur les récits que nous donnent à lire et à voir la science-fiction *queer* à travers le médium de la bande dessinée, et les impacts que cette science-fiction peut avoir sur notre manière de représenter et d'appréhender le futur. Les questions induites par ce sujet sont les suivantes : Certains codes relatifs à la science-fiction sont-ils détournés, et si oui, par quels moyens ? Retrouve-t-on des similitudes narratives et esthétiques entre les différentes œuvres de ce corpus ? Quelles sont les préoccupations vis-à-vis du futur qui reviennent le plus ? Comment les protagonistes appréhendent-ils ces dites préoccupations ? Quelle vision du futur ces bandes dessinées nous donnent-elles à voir ? Quels liens les différents personnages entretiennent-ils ? Quel est leur rapport à l'environnement (et à leur environnement) ? Évoluent-ils dans des sociétés avec des fonctionnements et des régimes politiques spécifiques ?

La méthodologie de recherche sur laquelle je me suis appuyé·e comportait trois temps principaux. J'ai d'abord établi mon corpus primaire, puis répertorié et analysé chaque œuvre de ce corpus dans un tableau Excel. Par la suite, j'ai réalisé une étude comparative de ces bandes dessinées, et les ai mises en parallèle avec des lectures plus théoriques. J'ai finalement cherché les thématiques qui revenaient le plus dans ces recherches pour établir un plan et des axes de réflexion. Les œuvres étudiées dans le cadre de ce travail de recherche ne sont pas nécessairement figées dans des thématiques récurrentes de la science-fiction telles que le *space opera*, les uchronies, ou encore les voyages dans le temps. « L'histoire des avenirs de l'humanité[14]» devient ici « le champ des possibles de ce qui existe, de ce qui est, de ce qui vit ». Concrètement, la plupart de ces bandes dessinées pourraient être compartimentées dans de grands thèmes. Mais cela a-t-il vraiment une importance, un intérêt ? Ce qui m'a semblé plus pertinent à étudier, ce sont les interactions entre ces œuvres, les principaux sujets qui s'en dégageaient. Que nos protagonistes soient confronté·e·s à la fin du monde ou qu'iels mènent leur existence au sein d'une communauté en apparence utopique, leurs préoccupations restent sensiblement les mêmes.

Pour constituer mon corpus, j'ai établi plusieurs critères : d'abord, les bandes dessinées qui y sont intégrées devaient avoir été publiées dans la décennie 2015-2025. Il me

[13] Marys Renné Hertiman, « Provoquer des archives et invoquer la mémoire ».
[14] @Arborescence_SF, « Arborescence simplifiée des thèmes de la science-fiction », *Wikimedia Commons*, 29 avril 2018, https://upload.wikimedia.org/.

semble que cette période a connu l'émergence d'une nouvelle génération d'auteur·ice·s, qui relataient des angoisses très contemporaines tout en ouvrant la voie à l'espoir. Je ne pars évidemment pas du principe qu'aucune œuvre en accord avec mon corpus n'a été produite avant 2015 - l'émergence d'un courant n'est pas un acte isolé du reste de la production et de la société -, mais la science-fiction *queer* a vraiment pris racine au cœur des autres productions de l'imaginaire dans cette dernière décennie. Ainsi, les bandes dessinées de science-fiction *queer* s'implantent progressivement dans l'industrie culturelle en ne passant plus seulement par l'auto-édition, mais de plus en plus par des maisons d'édition à compte d'éditeur·ice. Cette augmentation peut être en partie expliquée par le début de la quatrième vague féministe apparue dans les années 2010, bien que cette notion de « vague féministe » puisse être critiquée. En effet, certain·es auteur·ice·s la considèrent comme une vague à part entière, tandis que d'autres y voient une prolongation de la troisième vague. Souvent désignée sous le terme de « cyberféminisme », cette vague est associée à l'essor d'Internet, des réseaux sociaux et des autres supports de communication numérique à partir des années 2010. Ce cyberféminisme a favorisé la mobilisation d'individus et de collectifs en ligne contre le sexisme, la misogynie et les violences faites aux femmes. Bien qu'il n'existe pas de date consensuelle quant au déclenchement de cette quatrième vague, le mouvement #MeToo en constitue sans doute l'exemple le plus emblématique. Lancé à grande échelle en 2017 à la suite des révélations concernant Harvey Weinstein, il a donné lieu à une mobilisation massive de femmes sur les réseaux sociaux pour dénoncer les violences sexistes et sexuelles[15]. Il est toutefois important de rappeler que les origines de ce mouvement remontent à 2006, lorsque Tarana Burke, organisatrice communautaire et militante afro-américaine, crée l'initiative « Me Too ». Celle-ci visait déjà à dénoncer les violences sexuelles, en particulier celles à l'encontre des filles et des femmes noires, racisées et issues de milieux défavorisés[16].

Chaque bande dessinée de mon corpus devait aussi avoir été créée dans un pays occidental - nous entendrons ici par Occident l'Europe de l'Ouest, l'Amérique du Nord (États-Unis et Canada) et l'Australie -, pour rester sur des aires culturelles plutôt similaires, et dont les comparaisons font ainsi davantage sens. J'ai uniquement sélectionné des œuvres publiées en France ou traduites en français, pour des questions pratiques d'accès aux corpus. Enfin, ces œuvres devaient être des *one-shots* ou des séries finies, et rentrer dans mes définitions de science-fiction et de récits *queer* précédemment mentionnées.

[15] MEFH, *Les 4 vagues du féminisme*, avril 2023, https://m-egalitefemmeshommes.be/.
[16] Maude Lachapelle, Catherine Moreau, « Les dévoilements de violence sexuelle sur les médias sociaux », *INSPQ*, juillet 2023, https://www.inspq.qc.ca/.

En ce qui concerne la constitution concrète de mon corpus, j'ai d'abord cherché à définir ce que j'entendais par « science-fiction » et par « récits *queer* ». Puis, j'ai recherché (principalement sur les sites Internet *Queer Comics Database*, Babelio, Canalbd et le fonds de bandes dessinées de la CIBDI) ce qui semblait relever de la science-fiction *queer* à partir des synopsis, et les oeuvres le plus souvent mentionnées. Pour ce faire, j'ai utilisé des mots-clefs tels que « LGBT », « anticipation », « science-fiction », « bande dessinée » et « *queer* ». J'ai ensuite lu les bandes dessinées semblant correspondre à mes critères de sélection en vérifiant si elles y répondaient bien, pour décider de les inclure ou non dans mon corpus. De ce fait, peut-être que vous, lecteur·ice·s de ce mémoire, trouverez que certains des titres étudiés ici ne correspondent pas à ce que vous entendez par *queer*, ou bien qu'il manque au contraire des œuvres que je ne considère moi-même pas *queer*, là où elles l'auraient été pour certain·e·s. Le *queer*, en plus d'être un terme valise, fluctue dans le temps : ce qui est subversif aujourd'hui ne le sera peut-être plus demain. Je perçois donc ici comme étant *queer* les histoires dans lesquelles les personnes en décalage avec les normes imposées par la société - du moins, occidentale - se retrouveraient. Des récits qui ne se limiteraient pas, consciemment ou non, à mettre en scène des héros cishétérosexuels, blancs et valides, tandis que les personnes marginalisées, exposées à diverses formes d'oppressions systémiques, seraient cantonnées à des rôles stéréotypés ou dévalorisés, voire n'y figureraient pas du tout.

Quelques difficultés se sont posées à moi au cours de ce travail ; certains genres narratifs - comme la *fantasy* - se confondent parfois avec la science-fiction, ce qui complexifie la catégorisation de certaines œuvres. Cette confusion est accrue par le fait que certaines institutions en lien direct avec la science-fiction étiquettent de « science-fiction » des œuvres qui n'en sont pas à mon sens, comme *René·e aux Bois Dormants* d'Elene Usdin, sélectionnée pour le Prix Utopiales BD en 2022. Je suis donc parti·e du principe que je considérerais une bande dessinée comme relevant du genre de la science-fiction si elle correspondait à ma propre définition de ce genre narratif, si l'auteur·ice la qualifiait ellui même comme telle et/ou si sa réception médiatique allait dans ce sens. Il arrive ainsi que certaines œuvres ne fassent pas consensus quant au genre narratif qui devrait leur être attribué. Certaines bandes dessinées n'ont étrangement pas été intégrées aux listes que j'ai décortiquées, à l'instar de *Shit is Real* de Aisha Franz, qui est pourtant indéniablement de la science-fiction - son éditeur français le mentionnant lui-même dans la présentation de l'œuvre en utilisant le #science-fiction. Cela démontre la limite des mots-clés dans ces cas de figure. Je ne peux donc absolument pas prétendre à un corpus exhaustif, car des bandes dessinées ont très probablement dû passer entre les mailles du filet au cours de mes recherches. En ce qui

concerne les *webcomics*, je n'en ai pas trouvé rentrant dans mes critères de sélection, et ce même en étendant mes recherches aux *webcomics* en anglais. Quelques-uns ont eu suffisamment de succès pour être adaptés au format papier, notamment *Cosmoknights* de Hannah Templer qui a eu droit à une traduction française en 2023, mais ces éditions matérielles restent minoritaires. J'ai aussi écarté les productions relevant de l'auto-édition et de la micro-édition, par manque de temps pour traiter ce pan de la science-fiction *queer* que je suppose très vaste. Il me semblait initialement « aller de soi » de ne pas inclure d'auteurs hommes cisgenres* dans mon corpus ; je souhaitais mettre en avant des auteur·ice·s longtemps écarté·e·s du domaine de la science-fiction, donc, des non-hommes cisgenres. Or, cette réflexion s'est rapidement heurtée à des limites. Je me suis en effet rendu compte qu'il était difficile de justifier ce choix sans tomber dans une logique essentialiste en présupposant le genre de personnes qui ne se prononcent pas forcément dessus. De plus, certain·e·s auteur·ice·s sont des hommes cisgenres et produisent malgré tout des œuvres entrant dans ma définition de récits *queer*, comme cela est le cas de Mathieu Bablet avec *Carbone et Silicium*, voire sont eux-mêmes *queer*. Mon corpus final est constitué de 23 œuvres, dont la liste complète est indiquée en fin de mémoire ; chacune de ces œuvres est également résumée en annexe. Parmi ces titres, treize ont été créés en France. Les dix autres bandes dessinées sont des traductions, aucuns de ces titres produits à l'étranger ne provenant d'auteur·ice·s francophones. La majorité des bandes dessinées de ce corpus ont été éditées entre 2021 et 2023, avec quatre titres parus en 2021, trois en 2022, et six en 2023. Enfin, les seules maisons d'édition revenant plusieurs fois sont L'Employé·e du Moi (avec quatre titres), les Éditions Cambourakis (deux titres), Delcourt (deux titres) et Les Humanoïdes Associés (deux titres).

L'essence de ce travail consiste à présenter de nouvelles formes d'imaginaires qui prennent place dans le milieu de la bande dessinée, et à montrer les enjeux sociaux, culturels et politiques qui en découlent. Si mon approche est dans une certaine mesure historique - avec une rétrospective de l'émergence de la bande dessinée de science-fiction d'une part, et de la bande dessinée *queer* d'autre part -, ce travail se focalise surtout sur les spécificités des œuvres étudiées et sur l'analyse de la bande dessinée comme objet social, comme vectrice de nouveaux imaginaires. Trois principaux axes de recherches constituent l'ossature de ce mémoire. J'ai en premier lieu voulu approfondir l'idée d'une science-fiction conçue comme un moyen de réparer et de consolider des individus, des communautés. En second lieu, j'ai cherché à comprendre quelles étaient les intentions et les préoccupations présentes dans ces récits *queer* fictifs, ce que l'on pouvait en retenir. Enfin, et surtout, j'ai étudié le croisement

entre le genre science-fictionnel et le médium de la bande dessinée, en analysant les spécificités de la rencontre entre ces deux champs.

# I- Une science-fiction réparatrice

J'emprunte la formule de « fiction réparatrice » à Émilie Notéris, qui associe le principe de réparation des littératures de l'imaginaire au *kintsugi*, un art japonais consistant à réparer une céramique abîmée à l'aide de laque et de poudre d'or. Selon celle qui se définit comme une « travailleuse du texte », ces deux pratiques ont pour point commun de ne pas nier les fractures : elles préfèrent au contraire les sublimer et les valoriser. Ce n'est ni une négation de l'histoire, ni un retour à l'état initial de la pré-cassure. Cette logique amène à la perspective de transformation ; les différences et les difficultés ne sont pas transcendées, il faut au contraire plonger en plein dedans pour se les réapproprier[17].

## 1. Émergence et rencontre de la bande dessinée *queer* et science-fictionnelle en Occident

Parler de science-fiction *queer* nécessite de comprendre quelles sont ses origines, de la replacer dans le contexte historique de la production de bandes dessinées. Afin d'éviter les imprécisions, nous traiterons d'abord l'histoire de la bande dessinée de science-fiction et de la bande dessinée *queer* aux États-Unis, avant de nous intéresser à leur développement en France. Ces pays ont beau présenter des similarités culturelles, l'émergence de la science-fiction et de voix *queer* ne s'y est pas faite de la même manière, ni dans les mêmes temps. La science-fiction étant un genre fortement ancré aux États-Unis, avec de nombreuses œuvres aujourd'hui considérées comme cultes (entre autres le film *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick et le livre *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury), et mon corpus se limitant à des œuvres françaises ou traduites en français il me semblait d'autant plus pertinent de me focaliser sur ces deux territoires.

### 1.1. Une histoire de la bande dessinée *queer* états-unienne et française

Aux États-Unis, les *Eight Pagers* - des bandes dessinées érotiques de huit pages produites entre les années 1920 et 1960 - constituent l'une des premières traces de représentations *queer* dans une forme proche de la bande dessinée. À cette période, ce qui avait attrait à la *queerness*, et plus particulièrement à l'homosexualité, était avant tout employé pour satisfaire des fantasmes. Cette circulation d'images et de contenus sexualisés s'inscrit toutefois dans un climat de plus en plus critique à l'égard de ce médium. La bande

[17] Émilie Notéris, *La Fiction réparatrice* (Villecomtal-sur-Arros : UV Éditions, 2020).

dessinée états-unienne est profondément impactée par la création de la CCA (*Comics Code Authority*) en 1954, mise en place pour répondre à une « panique morale » de parents craignant que les bandes dessinées aient une mauvaise influence sur leurs enfants. La CCA se voit ainsi confier le pouvoir de contrôler le contenu des *comics* publiés par les éditeur·ice·s qui adhèrent à cette association. Bien que l'affiliation à la CCA n'était pas obligatoire, des sanctions commerciales plus ou moins explicites servaient de moyens de pression : les grands distributeurs et kiosques refusaient souvent de vendre des comics sans le sceau de la CCA et, en pratique, publier sans approbation revenait souvent à perdre l'accès à la distribution nationale.

En réponse à cette volonté de contrôle, les *comix* underground* se développent dans les années 1960 ; ils ne traitent néanmoins pas de sujets *queer*, ou bien seulement à travers des personnages secondaires. Les *comix* reflètent à cette période les nouvelles tendances en matière d'expression sexuelle, mais, comme l'analyse Justin Hall, la manière dont ces scènes de sexe sont représentées est très caricaturale, elles ont avant tout une visée comique[18]. Il est par ailleurs difficile de retracer une anthologie d'une bande dessinée *queer* d'avant les années 1960, car la majeure partie de ces productions étaient réalisées de manière clandestine. Un basculement s'opère avec les émeutes de Stonewall en 1969, qui insufflent une importante production de *comics queer*. Ces derniers restent cependant largement relégués au statut de bande dessinée indépendante et DIY. En 1989, la CCA est révisée, entraînant la suppression de la mention « *sexual perversion* » qui interdisait la production de contenu érotique, mais aussi homosexuel. Il est alors stipulé que « quelques activités humaines d'adultes peuvent être représentées », cette indication très vague ne précisant pas davantage ce qu'elle entend par là.

Outre les bandes dessinées se revendiquant explicitement *queer*, il est important de prêter attention à la représentation de personnages « *queer coded* », même lorsque cette codification n'est pas explicitement voulue par l'artiste, sous peine de négliger un aspect majeur de la relation des lecteur·ice·s *queer* aux bandes dessinées. En effet, la suggestivité et la projection *queer* sont omniprésentes et continues dans la lecture d'œuvres, notamment celles forgeant notre enfance et notre adolescence. Ainsi, les bandes dessinées qui n'incluent pas explicitement de représentations *queer* peuvent malgré tout involontairement façonner des modes *queer* d'appréciation et de projection[19]. Justin Hall considère que la bande dessinée *queer* a été particulièrement marginalisée pour deux raisons : à cause de son

[18] Justin Hall, *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics* (Seattle : Fantagraphics Books, 2013).
[19] Alison Halsall, Jonathan Warren, *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions* (Jackson : University Press of Mississippi, 2022), https://doi.org/.

contenu, mais aussi du fait que le médium de la bande dessinée était lui-même considéré comme puéril et simpliste. Trouvant rarement sa place dans les rayons des librairies spécialisées et ne bénéficiant pas de reconnaissance lors de salons ou de remises de prix, elle a évolué dans un univers parallèle à celui du reste de la bande dessinée, apparaissant presque exclusivement dans les journaux et les librairies LGBTQ+, et publiée par des éditeur·ice·s également LGBTQ+.

Les bandes dessinées *queer* ont été créées principalement pour leurs propres communautés, et elles n'ont ni cherché à conquérir un marché plus large, ni été en mesure de le faire jusqu'à récemment[20]. En effet, les années 2000-2010 semblent avoir été un grand tournant dans la représentation *queer* de science-fiction, aux États-Unis comme dans bien d'autres pays occidentaux[21]. Parallèlement à une conception plus sophistiquée et complexe de la *queerness*, ces décennies ont vu la technologie transformer le paysage culturel ; les ordinateurs et Internet, désormais facilement accessibles, ont ouvert de nouvelles possibilités en matière de publication à moindre coût, d'interactivité et de communauté. C'est dans ce contexte qu'apparaissent notamment les *webcomics*[22]. Bien que de plus en plus de bandes dessinées *queer* soient éditées par des maisons d'édition reconnues, les *webcomics* et l'auto-édition restent des pratiques privilégiées par certain·e·s auteur·ice·s : elles leur permettent en effet d'être plus libres dans la manière de traiter certains sujets, d'éviter les contraintes éditoriales imposées par les maisons d'édition. Certains *webcomics* se présentant comme *queer* et/ou LGBTQ+ tendent cependant à se détacher de contenu représentant ou reconnaissant l'oppression sociale et politique, pour aborder des thématiques plus légères[23]. Cette dépolitisation, qui se veut porteuse d'espoir, perd à mon sens le concept même de *queerness*, qui a été défini en introduction comme une position de départ pour renverser le concept de norme, mais aussi pour garantir les droits des personnes marginalisées et opprimées.

Du côté de la France, les ressources sur l'histoire de la bande dessinée *queer* sont rares ; la représentation de minorités, notamment de genre et d'orientation sexuelle, a longtemps été écartée de ce médium. Le fait qu'il n'y ait pas d'histoire documentée de la bande dessinée *queer* en France implique que certaines figures et productions de ce genre aient pu passer inaperçues, voire être oubliées. Ce triste constat est une piqûre de rappel de l'importance du travail d'archivage. L'exposition « LGBTQomics. Lettres d'amour à la bande

[20] Hall, *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*.
[21] Ritch Calvin, *Queering SF Comics* (Seattle : Aqueduct Press, 2024).
[22] Hall, *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*.
[23] Halsall, Warren, *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*.

dessinée » à la Cité de la Bande Dessinée du 18 mai 2026 au 21 mars 2027 sera certainement l'occasion de pallier ce manque de documentation[24]. Les deux commissaires de l'exposition, Irène Le Roy Ladurie et Jean-Pierre Jennequin, nous ont dressé un panorama de l'émergence de la bande dessinée *queer* en France à l'occasion d'un séminaire, dans le cadre du cours « BD et genre » suivi en deuxième année de master ; c'est principalement sur ce séminaire que je vais ici m'appuyer.

Dès le début du XX$^{e}$ siècle, durant la Belle Époque, la question de l'homosexualité (masculine) est abordée frontalement dans la revue *Akademos* fondée en janvier 1909 à Paris par Jacques d'Adelswärd-Fersen. Mais cette revue disparaît un an plus tard, et c'est seulement à partir des années 1950 que des revues emblématiques comme *Arcadie* (1954-1982) reprennent le flambeau en parlant d'homosexualité - toujours masculine. La bande dessinée ne traite alors pas du tout de sujets *queer*, les seules représentations graphiques non-hétéronormées sont celles que nous retrouvons dans les imprimés dits homophiles, dont *Arcadie* mentionné plus haut.

C'est à la fin des années 1960 et surtout dans la décennie 1970, au moment de ce que l'on appelle usuellement la « libération sexuelle » que l'on trouve des revues militantes gays et lesbiennes qui comprennent des bandes dessinées. Nous pouvons notamment citer la revue *Le Fléau Social* (1972-1974) du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) créée en 1972, ou encore la première revue lesbienne française, nommée *Quand les femmes s'aiment…* (1978-1980). L'historienne Anne-Marie Sohn explique que ce qu'elle appelle la « libéralisation sexuelle » n'est pas un processus subitement apparu dans les années 1960 avec, entre autres, l'arrivée de la pilule en 1967 et la légalisation de l'IVG en 1975. Cette expression peut par ailleurs sembler paradoxale lorsque l'on constate qu'à la même période, des lois françaises répressives ont été instaurées à l'encontre des personnes *queer*[25]. En réalité, les mouvements militants contre les lois discriminantes à l'égard des personnes *queer* prennent forme au moins à la Belle Époque, et vont à partir de là connaître des cycles de progrès et de rechutes. En effet, une certaine libéralisation des mœurs et des identités a lieu dans les années 1920 ; puis, des politiques plus répressives viennent restreindre la vie des personnes *queer* en France avec l'arrivée de la guerre, de l'occupation et de la collaboration avec l'Allemagne nazie. Tout ceci permet de voir que, même si les expressions *queer* ne sont

[24] « LGBTQomics - Lettres d'amour à la bande dessinée », *La Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image*, 2026, https://www.citebd.org/.

[25] Le 18 juillet 1960, l'Assemblée nationale vote l'amendement Mirguet, qui autorise le gouvernement de la France à prendre « toutes mesures propres à lutter contre l'homosexualité » , classée parmi les « fléaux sociaux ».

explicitement revendiquées qu'à partir des années 1970 à travers la production de bandes dessinées, avant ces années-là, une culture *queer* existe déjà. Seulement, elle se fait discrète en raison du contexte politique de l'époque et de la censure omnipotente.

Dans les années 2010, de nouveaux supports permettent à la bande dessinée *queer* de diversifier ses formes de publication ; le « roman graphique[26]» prend de l'ampleur, la presse jeunesse commence à parler de thématiques LGBTQ+, et Internet permet de publier du contenu numérique. L'émergence de ces formats n'empêche pas pour autant le processus de publication en collectifs et d'auto-édition. Les fanzines en sont le parfait exemple ; ces publications éditées de manière amatrice ont pris tant d'ampleur en France que des festivals leur sont désormais consacrés, à l'instar du *Fanzines?festival*[27].

### 1.2. Naissance et développement de la science-fiction graphique aux États-Unis et en France

Ce que l'on appelle communément « science-fiction » émerge dans la bande dessinée états-unienne à la fin des années 1920, en prenant majoritairement appui sur des récits d'anticipation et d'imaginaires scientifiques de la fin du XIX$^{e}$ siècle[28]. La revue *Amazing Stories* (1926) n'est pas la première à publier des histoires de science-fiction, mais elle est une pionnière du genre en cela qu'elle est la première à y être entièrement consacrée. En 1930, l'apparition des premiers fanzines consolide le genre, avec par exemple *The Comet* (1930) qui publie des correspondances de fans de science-fiction. Même s'il existe de nombreux exemples de récits fictifs intégrant des éléments scientifiques avant cette période - à l'instar de *Mr. Skygack, from Mars* d'Armundo Dreisbach Condo dont les premiers strips sont publiés en 1907 -, le genre n'est pas encore pensé en tant que tel. La science-fiction commence à prendre forme et à se déployer dans les *comic strips* et les *pulps**. Selon Nicolas Labarre, *Buck Rogers* (1929-1967) de Dick Calkins et Philip Francis Nowlan constitue le point de rencontre entre science-fiction et bande dessinée. Les prémices du genre présentent des histoires ancrées dans des dynamiques coloniales et patriarcales ; ces schémas narratifs ne seront (timidement) remis en question que bien plus tard, dans les années 1970. C'est donc

[26] Je mets ce terme entre guillemets car je suis critique de cette notion, qui reflète souvent une volonté de distinguer un art prestigieux d'une bande dessinée jugée moins légitime. Or, la littérature et la bande dessinée sont deux pratiques artistiques distinctes. Pour approfondir cette question : Le Fils De Bulle - LISEZ des BD!, « Arrêtez de dire Roman Graphique ! (vraiment...) ». *Youtube*, 11:51, 24 novembre 2023, https://www.youtube.com/.

[27] @fanzines_festival, « Fanzines ? Festival », *Instagram*, https://www.instagram.com/.

[28] Nicolas Labarre, « Parcours de la bande dessinée de science-fiction aux États-Unis », *Neuvième Art*, septembre 2025, https://www.citebd.org/.

toute une génération de fans de science-fiction qui s'est construite avec l'héritage d'un imaginaire raciste et sexiste ; par ailleurs, malgré un ajustement aux normes sociales contemporaines, les vestiges de cette science-fiction n'ont pas totalement disparu. En 1934 paraît l'œuvre la plus emblématique de la première vague de la science-fiction états-unienne en bande dessinée, *Flash Gordon* d'Alex Raymond. *Flash Gordon* s'érige en modèle narratif et graphique pour cette nouvelle vague d'auteur·ice·s de *comic books* de science-fiction. Au-delà des frontières états-uniennes, cette œuvre va avoir, comme nous le verrons par la suite, un rayonnement sur l'ensemble de la production de science-fiction européenne.

La fin des années 1940 annonce une seconde vague, un renouvellement marqué par les thématiques de la guerre froide et de la peur d'une catastrophe nucléaire suite aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. Pour citer Nicolas Labarre, cette science-fiction se nourrit d'un triple développement :

> La possibilité désormais imaginable de la fin du monde, l'exploration spatiale vue comme une aventure technologique et non plus comme un voyage merveilleux, et enfin la mécanisation croissante de l'espace domestique, où se déploie un imaginaire scientifique de l'abondance[29].

EC Comics, maison d'édition fondée en 1945, s'inscrit dans cette seconde vague en proposant des récits pessimistes où les avancées scientifiques finissent par causer la perdition de l'humanité. La science-fiction reste à cette période un genre déprécié ; cependant, les *fandoms* sont très prolifiques et vont contribuer à la diffusion du genre, notamment à travers la pratique du fanzinat.

Dans les années 1960-1970, une troisième vague de récits voit le jour, marquée par une contre-culture émergente. Ces différents mouvements narratifs se superposent à l'intérieur du genre sans s'annuler ; ainsi, malgré la formation de mouvements progressistes et marginaux, le *space opera* et ses péripéties d'aventures coloniales refont surface. Les idées contestataires insufflées par les mouvements de 1968 à travers le monde favorisent la production de *comics underground* aux États-Unis jusqu'en 1973. Dans le champ de la bande dessinée, des autrices comme Trina Robbins et Sharon Rudahl arrivent à se faire une place dans le milieu en publiant avec d'autres artistes femmes l'anthologie *Wimmen's Comix* (1972-1991). Des écrivaines en littérature générale commencent à se démarquer dans les mêmes temps ; certaines, telles que Ursula K. Le Guin ou Octavia Butler, s'inscrivent parmi celleux que l'on perçoit dorénavant comme les piliers de la science-fiction. Mais au cours des années 1980-1990, les femmes sont de nouveau écartées de la scène de la bande dessinée de science-fiction. Elles continuent malgré tout à produire des *ground level comics*, c'est-à-dire

[29] Labarre, « Parcours de la bande dessinée de science-fiction aux États-Unis ».

des textes pas vraiment *underground*, ni totalement *mainstream*. Le propos de ces *comics* est assez ambigu : ils n'ont pas pour but de proposer un discours politique structuré et militant, mais divertissent à travers des récits s'écartant des codes de la société patriarcale[30].

Jusqu'aux années 1970, la bande dessinée de science-fiction ne se diffusait que dans une logique d'exportation des *comics* états-uniens vers le reste du monde ; mais un basculement s'opère dans la décennie, et les États-Unis s'ouvrent à l'import de productions européennes, puis asiatiques. Dès lors, il devient difficile d'identifier une bande dessinée de science-fiction strictement états-unienne d'une part, et strictement européenne d'autre part, les inspirations graphiques et narratives se brouillent. Pourtant, malgré ces échanges de productions culturelles, la palette des genres fictifs se réduit à la fin des années 1980 avec le déclin de la bande dessinée alternative et la disparition progressive des *strips* de presse. En dehors des récits de super-héros, la science-fiction se vend mal. Le genre est discrédité au profit d'une nouvelle bande dessinée pour adulte, qui privilégie les récits historiques et autobiographiques et développe le canon du « roman graphique ». Celleux qui participent à cette mouvance évitent les marqueurs de science-fiction, jugés inadaptés à ce format. Au cours des années 2010, la science-fiction a investi un nouveau format : les « romans graphiques » *young adult*, dont l'un des plus emblématiques, *Dans un rayon de soleil* de Tillie Walden (2019)[31], nous transporte dans un *space opera* bien loin des conquêtes spatiales et d'épiques épopées[32].

Si l'histoire de la bande dessinée *queer* française est peu documentée, celle sur la science-fiction a eu droit à bien plus de recherches. Comme l'explique Aurélie Huz dans son article « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique » pour la revue *Neuvième Art*,

> les fécondations mutuelles entre la BD, dont le dessin permet de donner corps à l'ailleurs et à l'étrange, et la SF, dont les spéculations projettent des univers possibles à partir du nôtre, ont constitué un moteur remarquable du dynamisme du genre dans le domaine francophone[33].

La chercheuse ajoute que la bande dessinée et la science-fiction, associées dans l'entre-deux guerres au divertissement juvénile, sont alors deux marginaux culturels. Leur rencontre s'est donc opérée en dehors de la scène culturelle dominante, la diffusion de la bande dessinée de

[30] Isabelle Licari-Guillaume, « Relire la science-fiction féminine américaine des années 1980 », *Neuvième Art*, septembre 2025, https://www.citebd.org/.
[31] En ce qui concerne les titres de mon corpus, les années mises entre parenthèses font référence à leur date de parution en France.
[32] Labarre, « Parcours de la bande dessinée de science-fiction aux États-Unis ».
[33] Aurélie Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique », *Neuvième Art*, septembre 2025, https://www.citebd.org/.

science-fiction et son approche ont évolué au fil du temps. La science-fiction francophone a d'abord cherché à imiter et à concurrencer le modèle états-unien avant de gagner en autonomie et de créer ses propres formes d'expression. C'est avec l'arrivée massive des *pulps* et *comic strips* états-uniens de science-fiction à la fin des années 1930 que ce genre narratif prend de l'ampleur en bande dessinée ; ces œuvres importent simultanément de nouveaux styles graphiques, modèles narratifs et répertoires thématiques. Les héros qu'elles donnent à voir, comme Flash Gordon et Brick Bradford, sont des surhommes usant à outrance d'une technoscience largement fabuleuse. Cette science-fiction pour le moins épique, souvent cataclysmique, est perceptible dans des œuvres comme *Le Rayon mystérieux* d'Alain Saint-Ogan (1937) ou *Futuropolis* de René Pellos (1938) qui constitueront les bases de ce genre narratif en bande dessinée[34].

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les *comics* cessent d'être importés en France ; la loi française du 16 juillet 1949 visant à réguler la diffusion des livres pour limiter la circulation de *comics* aux représentations jugées violentes ne va pas aider la reprise de ce commerce. En réponse à cette situation, les premières bandes dessinées de science-fiction française font leur apparition avec notamment *Le Rayon U* d'Edgar P. Jacobs (1942) et la série *Les Pionniers de l'Espérance* de Roger Lécureux et Raymond Poïvet (1945-1973), qui initient les jeunes lecteur·ice·s au genre. Les magazines *Spirou* (1938), *Tintin* (1946-1988) puis *Pilote* (1959-1989) en sont les principaux vecteurs de diffusion. Les débuts de cette bande dessinée de science-fiction française d'après-guerre, se calquant sur l'âge d'or littéraire de la science-fiction américaine, donnent principalement à voir et à lire des récits de fin du monde, de soucoupe volante et de programme spatial. Au-delà de cette même préoccupation de l'astronautique aux États-Unis et en France, et malgré une absorption des codes du *strip* américain dans ses débuts, les écoles nationales de bande dessinée restent bien distinctes sur le plan esthétique et thématique selon Manuel Hirtz et Harry Morgan[35]. L'unification européenne s'opère, d'après eux, par le biais de l'humour ; la science-fiction est imprégnée par cette dimension humoristique, et ce tout particulièrement dans la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle. Aurélie Huz précise qu'à la même période,

> dans les magazines généralistes pour la jeunesse, le paradigme de l'aventure *pulp* se reconfigure plutôt en une science-fiction d'ingénieur technophile, dans un contexte de modernisation industrielle, de course à l'espace et de tensions de guerre froide[36].

[34] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».
[35] Manuel Hirtz, Harry Morgan, « Science-fiction européenne », *Neuvième Art*, août 2015, https://www.citebd.org/.
[36] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

La science-fiction graphique devient de plus en plus populaire à la fin des années 1950, et se développe dans de nombreuses publications petit format. Avec les contre-cultures naissantes en France, les années 1960 sont un nouveau tournant pour la bande dessinée science-fictionnelle, qui fait désormais l'objet d'une appréciation politique et socio-historique. Cette modification de la physionomie du genre n'empêche pas la poursuite d'histoires, perçues comme émancipatrices, d'aventures et de découvertes spatiales. Si les publications de cette avant-garde française restent majoritairement confidentielles, elles donnent au moins des pistes pour envisager la mutation du genre et préparent le terrain aux transformations plus radicales qui surviennent dans les années 1970. En effet, l'esprit de Mai 68 va favoriser les cultures jusqu'à présent dévalorisées ; les combats idéologiques de l'époque trouvent alors refuge dans le travail d'auteur·ice·s qui interrogent la société et ses modes d'organisation, tout en proposant d'autres imaginaires. La période 1968 et les années qui suivent vont voir éclore une presse indépendante française, dans laquelle la revue *Métal Hurlant* trouvera sa place en 1975. Fondée à l'initiative de Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet et Mœbius, *Métal Hurlant* propose une science-fiction plus expérimentale, et s'inscrit dans une nouvelle production de magazines de bandes dessinées se revendiquant comme - et pour - « adultes ». Aux côtés du porno, et plus tard du rock, la science-fiction incarne au cours de cette décennie une identité transgressive, plus proche de la culture *underground*. Certain·e·s auteur·ice·s de science-fiction déconstruisent les codes associés à une bande dessinée enfantine tout en expérimentant de nouvelles techniques et formes narratives au sein du médium, alimentant de ce fait ce que Aurélie Huz analyse comme une triple libération :

> Libération thématique d'abord, car *Métal hurlant* explore tous les registres et sous-genres de la SF [...] Narrative ensuite, car il s'agit de de ne plus être de simples "raconteurs d'histoire" et d'oser les "bandes dessinées sans scénario" [...] Formelle enfin, à travers une diversité de recherches techniques (hachures, modelé aux petits points, noir et blanc de gravure, couleur directe éclatante, etc.) et des usages inédits de la matérialité des planches, des doubles planches et des cadres[37].

*Métal Hurlant* va progressivement glisser de la contre-culture graphique à la production *mainstream*, et joue ainsi un rôle moteur dans l'émergence d'une culture visuelle de science-fiction grand public à travers la diffusion de supports à l'imagerie spectaculaire. Bien que cette période soit un terreau fertile aux changements sociaux et culturels, les femmes restent mises à l'écart de la bande dessinée, d'autant plus lorsqu'elle est associée à la science-fiction. Dans l'imaginaire collectif, la figure féminine la plus connue dans la

[37] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

science-fiction graphique est le personnage de Barbarella, imaginé en 1962 par Jean-Claude Forest. Cette représentation peu valorisante incarne, comme le dit Frédéric Guignard, la

> figure de voyageuse galactique agentifiée mais érotisée, subversive mais stéréotypée, symbole d'une certaine contre-culture, [qui] personnifie le malentendu entre révolution sexuelle (masculine, bien que ce soit rarement explicité) et révolution féministe[38].

À cette période, la seule femme autrice vraiment reconnue dans le milieu est Chantal Montellier. Dessinatrice de presse très engagée à gauche et pilier de la revue *Ah ! Nana* (1976-1978), elle mobilise la science-fiction dans *1996* (1978), *Shelter* (1980) et *Wonder City* (1983) pour dénoncer le patriarcat, le racisme et une société de surveillance technofasciste. Il convient de préciser que ce genre narratif est également utilisé en littérature francophone pour parler d'enjeux féministes, avec notamment Monique Wittig[39] et Françoise d'Eaubonne.

Le basculement au cours des années 1970 de la place de la science-fiction française au sein de l'industrie culturelle, notamment par le biais du médium de la bande dessinée, fait que nombreux·ses sont celleux qui considèrent cette période comme l'âge d'or de la science-fiction en bande dessinée. Elle influence indéniablement les générations suivantes, au moins en encourageant la production graphique de récits fictifs. Si l'après-guerre avait déjà marqué une rupture entre la science-fiction états-unienne et française, cette rupture se remarque d'autant plus dans les années 1970 ; la France, et plus largement l'Europe, nourrissent désormais l'imaginaire graphique et techno-scientifique des États-Unis sur l'ensemble des arts visuels[40]. Les années 1980 vont simultanément s'emparer de cet héritage et développer de nouveaux codes science-fictionnels. Des auteurs (encore uniquement masculins) tels que Mœbius, Philippe Druillet ou Enki Bilal ne sont plus seulement reconnus dans le champ de la bande dessinée, mais plus largement dans l'ensemble des disciplines artistiques. Émerge alors un discours auteuriste et artifiant

> qui tend à faire de la SF et des genres de l'imaginaire le terreau d'artistes totaux, à la fois experts multimédias en fabrication d'univers fictionnels et artistes-mondes confondus avec leur propre création[41].

Las de ces *boys' clubs** renforcés par une légitimation accrue de la bande dessinée de science-fiction, Chantal Montellier initie en 1985 une tribune soutenue par Jeanne Puchol, Florence Cestac et Nicole Claveloux dénonçant « cette soi-disant nouvelle presse percluse

[38] Frédéric Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) », *Neuvième Art*, septembre 2025, https://www.citebd.org/.
[39] Alors que le travail de Monique Wittig est rarement associé au genre de la science-fiction en France, son livre *Les Guérillères* est fréquemment classé dans cette catégorie aux États-Unis.
[40] Hirtz, Morgan, « Science-fiction européenne ».
[41] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

des plus vieux et des plus crasseux fantasmes machos[42]». En effet, l'érotisme, qui peut pourtant s'avérer subversif et montrer d'autres manières de désirer, a bien trop souvent été utilisé comme excuse pour présenter des femmes-objets répondant aux fantasmes d'hommes. L'hypersexualisation des femmes dans les récits de science-fiction entre en résonance avec la condition des autrices dans ce milieu[43].

Au tournant des années 1990, une nouvelle génération d'auteur·ice·s commence à revendiquer d'autres ambitions narratives et graphiques. En parallèle, de nouveaux·elles éditeur·ice·s indépendant·e·s se font une place sur le marché du livre ; si ces dernier·e·s privilégient les récits autobiographiques et la bande dessinée du réel généralement sous forme de « roman graphique », ce format semble alors, comme aux États-Unis, assez peu concerner la science-fiction. Une scission au sein de ces milieux privilégiant l'édition indépendante s'opère entre des auteur·ice·s désireux·ses de ne pas être associé·e·s à un genre narratif jugé commercial, et d'autres marqué·e·s par l'héritage de la science-fiction contre-culturelle des années 1970 ainsi que par l'essor des littératures de l'imaginaire propulsées par la *fantasy*[44]. Dans les mêmes temps, certain·e·s continuent à privilégier des tropes* plus classiques de la science-fiction. Ainsi, l'un des premiers sous-genre de la science-fiction, le *space opera*, se revivifie dans les années 1990 ; l'exploration spatiale et sa technoculture projettent un avenir en dehors de la Terre, et interrogent notre rapport à l'altérité avec des interactions entre êtres humains et autres formes de vie. Développé dès le début des années 1980, le cyberpunk est aussi appliqué à la bande dessinée à travers des illustrations de corps augmentés, ou bien de mégalopoles polluées. D'autres sous-genres tels que le steampunk et l'uchronie viennent nourrir les multiples facettes de la bande dessinée de science-fiction, qui développent désormais des sagas adressées à un large public. De nouveaux·elles éditeur·ice·s comme Delcourt (1986) et Soleil (1989) établissent des collections dédiées au genre de la science-fiction pour répondre à la restructuration et à l'élargissement du marché du livre. Ces séries, produites dans une logique commerciale, associent la science-fiction à d'autres genres tels que le *thriller*, le récit de guerre ou le drame politique. Privilégiant l'intensité narrative, cette science-fiction graphique stylise ses personnages, sublime ses scènes et pratique des montages de cases inspirés de films et d'autres œuvres à succès[45].

---

[42] Collectif, « Navrant. », *Le Monde*, 28 janvier 1985, https://www.lemonde.fr/.
[43] Guignard, « “Woman enough to survive”. Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[44] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».
[45] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

À la fin du XX^e siècle, la catégorisation « science-fiction » est progressivement remise en cause ; en effet, ses frontières se brouillent avec d'autres catégories limitrophes - tout particulièrement la *fantasy* -, et la variété des sujets que la science-fiction aborde est telle qu'il devient difficile d'en ériger une définition consensuelle et exhaustive. La science-fiction commence dès lors à être présente de manière plutôt implicite dans des récits de projection sur le court terme, elle fait désormais partie d'un ensemble de codes relevant de la fiction communément utilisés dans les différentes productions médiatiques[46].

### 1.3. Fusion des genres dans la bande dessinée contemporaine

Dans les années 2010-2020, des maisons d'édition indépendantes (La Ville Brûle, Éditions 2042 ou encore L'Employé·e du Moi pour n'en citer que quelques-unes), mais aussi des éditeur·ice·s généralistes (Delcourt, Gallimard, Dargaud, etc.), se mettent à publier des récits de science-fiction graphique aux positionnements et aux formats singuliers. En effet, cette période est marquée par l'arrivée d'artistes désireux·ses d'investir le champ de la bande dessinée pour raconter des histoires absentes de l'imaginaire collectif. Nous pouvons mentionner le fait que, contrairement à l'émergence indépendante de la bande dessinée *queer* et de la bande dessinée de science-fiction, la bande dessinée de science-fiction *queer* n'a pas connu d'œuvres majeures qui ont établi les fondements du genre. Cela peut être expliqué par l'arrivée tardive de ce courant dans l'industrie culturelle, mais aussi par la difficulté à classer certaines bandes dessinées dans une catégorie narrative précise. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, la catégorisation des œuvres devenait de plus en plus compliquée depuis le début du XXI^e siècle, du fait d'une hybridation des différents genres narratifs. Dans ce contexte, il semble donc logique que la science-fiction, genre qui a pendant longtemps laissé pour compte les minorités - et ce tant dans le milieu éditorial que dans ses récits -, soit désormais investie par des bédéistes dans une perspective *queer*.

L'espace narratif de la science-fiction permet la création d'un univers inclusif, non seulement par sa liberté d'invention, mais surtout par le fait même de pouvoir construire un futur dans lequel les voix occultées pourraient s'exprimer. Le genre science-fictionnel est un lieu propice pour les artistes et auteur·ice·s *queer* à la projection et à l'identification, face à la sensation de décalage qu'iels peuvent ressentir dans une société cishétéronomartive[47]. La littérature *queer* et la science-fiction s'inscrivent souvent dans un projet similaire : imaginer

[46] Hirtz, Morgan, « Science-fiction européenne ».
[47] Ophélie Castor Acid, *New Future. Voyage au cœur de la Science-Fiction queer* (Mâcon : Les Ciseaux Fanzine, 2022).

et donner vie à une nouvelle réalité. Toutes deux envisagent des sociétés où les structures sociales sont construites différemment, ce qui induit que tout peut être remis en question et redéfini : la famille, le gouvernement, les relations, la loi, et tant d'autres éléments qui ont historiquement marginalisé les personnes *queer*[48]. Chaque société est d'abord une fiction, un ensemble de règles construites qui passent pour naturelles ; envisager autrement ces sociétés permet de contester ce prétendu « ordre des choses » qui nous est imposé[49]. La culture de science-fiction, tout en conservant certaines thématiques qui lui sont inhérentes (le corpus étudié dans ce mémoire contient bon nombre d'œuvres sur la fin du monde, les avancées technologiques ou encore le *space opera*), fait ainsi l'objet de réappropriations narratives tournées vers l'intime et les relations humaines, avec une tendance à la fiction autobiographique.

Ce brouillage des frontières entre fiction et réalité nous ancre plus que jamais dans une science-fiction au plus près de notre quotidien - une *Semi Science-Fiction* (2023), pour reprendre le titre d'un ouvrage de Léa Murawiec. Je n'évoque pas ici le processus de rencontre entre la bande dessinée *queer* et la science-fiction graphique aux États-Unis car, mon corpus portant sur des bandes dessinées traduites ou écrites en français, il me semblait plus pertinent d'uniquement me focaliser sur cette rencontre des genres en France. En outre, bien que cette hypothèse reste à démontrer, il me semble que le besoin de fusionner des genres provient toujours de la nécessité de s'emparer d'autres outils pour nourrir les imaginaires. Pour citer Elisabeth Lebovici,

> en tant que pourvoyeurs d'utopies, de mondes au-delà de la pesanteur terrestre, où l'humain, tel qu'on le croit humain - signifié par sa couleur de peau, son genre, sa sexualité, entre autres - n'est plus de mise, alors la science-fiction est, ainsi, un terrain favori pour des explorations queer. En effet, si réciproquement, « la tâche de la théorie queer consiste à imaginer un monde dans lequel toutes les vies ont la possibilité d'être vivables », alors ce monde imaginé est une « science-fiction »[50].

Le médium de la bande dessinée est un précieux outil pour nous partager ces mondes imaginés ; en nous donnant à lire - mais aussi à voir - de nouveaux récits de science-fiction, elle joue un rôle majeur dans le renouvellement et la mutation de ce genre[51]. La *queerness* en bande dessinée de science-fiction ne se limite pas à des récits progressistes, mais à des narrations disruptives s'éloignant d'imaginaires andro-cis-hétérocentrés. Ceux-ci, comme

[48] Calvin, *Queering SF Comics*.
[49] Notéris, *La Fiction réparatrice*.
[50] Élisabeth Lebovici, « Culs et Cubes blancs ». *TINA/There Is No Alternative Littératures* (Alfortville : Éditions è®e), n°5, 7 juin 2012.
[51] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

nous le verrons dans la seconde partie de ce mémoire, insistent sur la pluralité des existences, l'importance des individualités, mais aussi de l'organisation collective, en déployant des personnages affranchis du *male gaze**.

# 2. Ruptures et continuités dans la science-fiction

## 2.1. Entrée en scène de femmes bédéistes

Dans un entretien pour le catalogue de l'exposition *Plus loin. La nouvelle science-fiction*, Julie Sicault Maillé demande à Chantal Montellier ce que représente le féminisme pour elle, ce à quoi la bédéiste répond :

> Par rapport à un journal féminin, ou destiné à un public féminin (la mode par exemple), c'est un engagement, il me semble. La place et le talent des femmes étant toujours - notamment dans les domaines de la création - minorisés, infériorisés, peu éclairés, voire absents, il y a des batailles à mener. Faire reconnaître la créativité, l'intelligence et la force des femmes, c'est une bataille, pour moi, complètement féministe[52].

Chantal Montellier a été pendant longtemps - au moins jusqu'au début du XXI^e^ siècle - la seule autrice (re)connue pour ses bandes dessinées de science-fiction en France. Dans son mémoire de fin d'études, Hélène Perrin-Février établit un recensement des femmes bédéistes au sein de ce genre[53]. Pour ce faire, elle a listé les principales maisons d'éditions francophones grâce à des annuaires en ligne - ce qui exclut la micro-édition et les éditeur·ice·s non référencé·e·s sur Internet. Dans un second temps, elle a relevé le nombre d'albums de science-fiction scénarisés, dessinés et/ou colorisés par des femmes au sein de chaque maison d'édition, par rapport au volume global de bandes dessinées sciences-fictionnelles éditées. Les ouvrages traduits en français sont compris dans le corpus. Hélène Perrin-Février a fait le choix d'inclure les albums produits par des hommes mais colorisés par des femmes ; le travail de coloriste ayant longtemps été dévalué, il était plus simple pour les artistes femmes de trouver un poste dans ce domaine. Elle arrive aux conclusions suivantes : en 2022, 5,44 % des bandes dessinées de science-fiction françaises sont scénarisées, dessinées et/ou colorisées par des femmes. Sur ces 5,44%, seulement 1,07 % sont intégralement créées par des autrices. L'enquête statistique réalisée par les États Généraux de la Bande Dessinée, publiée en 2016, indiquait que les femmes représentaient alors 27% des auteur·ice·s de bande dessinée (elles

[52] Vincent Eches (dir.), Julie Sicault Maillé, « Chantal Montellier : "Mes histoires n'ont pas grand-chose de scientifique, mais tout de politique" », *Plus loin. La nouvelle science-fiction* (Angoulême : Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, 2025), p. 24.

[53] Hélène Perrin-Février, *Un état des lieux de la bande dessinée de science-fiction écrite par des femmes en France* (Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2022), https://www.citebd.org/.

sont actuellement 37 %, selon les derniers États Généraux de 2026[54]) ; la proportion d'autrices de science-fiction graphique est très loin de ce résultat. Les dessinatrices de science-fiction représenteraient 0,45 % de la part totale de dessinateur·ice·s, les rendant de ce fait quasi inexistantes. Les Humanoïdes Associés - probablement la maison d'édition spécialisée en bande dessinée la plus connue pour son catalogue de science-fiction -, n'avaient à leur actif en 2022 que deux ouvrages créés en partie par des femmes (scénario et dessin). En outre, aucune coloriste n'est créditée sur leur site[55]. Le succès du diptyque *Détour par Epsilon* de Lolita Couturier paru entre 2023 et 2024 aux Humanos et Lauréat du prix Jeune Albert 2025 aurait pu laisser croire que la place des femmes au sein de la maison d'édition avait désormais changée, mais force est de constater en parcourant leur catalogue que les autrices y restent très largement minoritaires.

Bien que cette mise à l'écart des femmes bédéistes de la science-fiction soit une réalité, les chiffres donnés ici sont à nuancer. D'une part, certaines œuvres n'ont (involontairement ?) pas été recensées : *Shit is Real* (2017) de Aisha Franz, *In-Humus* (2018) de Linnea Sterte, *Woman World* (2020) de Aminder Dhaliwal et *Tout ce qui reste de nous* (2021) de Rosemary Valero-O'Connell, pour ne citer que les bandes dessinées de mon corpus éditées avant 2022. D'autre part, comme le fait remarquer Hélène Perrin-Février, nombreuses sont les femmes coloristes n'ayant jamais été mentionnées dans les crédits, ce qui signifie probablement que certaines n'ont pas été comptabilisées dans cette étude. Il n'empêche que ces pourcentages restent alarmants, et que le fossé à combler pour laisser aux femmes bédéistes la même place que les hommes dans ce milieu est abyssal. Le processus d'exclusion s'opère de manière insidieuse : la culture sexiste du milieu n'encourage effectivement pas les femmes à l'intégrer, mais ces dernières s'auto-censurent aussi en se convaincant de ne pas être faite pour ce domaine, et ce avant même de l'avoir vraiment expérimenté. Il s'avère alors difficile de savoir par quel bout prendre le problème.

Cette disparité tend toutefois à être dépassée par des auteur·ice·s qui, au cours de la dernière décennie, ont investi la bande dessinée de science-fiction pour parler de thématiques féministes et des sujets intrinsèquement politiques qui en découlent, qu'ils relèvent de l'intimité, du rapport à l'autre ou du collectif. Selon Catherine Dufour, si les femmes parlent autant de sujets sociaux, sociétaux, c'est parce qu'elles ont davantage de témoignages à

[54] « Enquête auteurs 2025. Infographie statistique », *Les États Généraux de la Bande Dessinée*, 24 mars 2026, https://www.etatsgenerauxbd.org/.
[55] Perrin-Février, *Un état des lieux de la bande dessinée de science-fiction écrite par des femmes en France*.

partager, de choses à dire dessus[56]. Il suffit de voir tous les préjugés essentialisants à déconstruire pour comprendre l'urgence pour les femmes de subvertir la science-fiction, de l'investir en dehors du *male gaze*. La condition féminine dans la science-fiction est encore majoritairement écrite par des hommes, pour des hommes, dans un monde masculin. Parmi les mythes sexistes qui traversent la science-fiction, il y a notamment celle d'un monde féminin qui serait forcément plus doux. À l'inverse, limiter la représentation de femmes perçues comme fortes à des figures traumatisées et/ou « monstrueuses » risque d'en produire une lecture partielle et réductrice de ces représentations. Les héroïnes fortes ne pourront pas être autre chose que des projections de fantasmes tant qu'elles seront prises dans la nasse patriarcale et dans le phénomène de masculinisme, de compétition et de hiérarchie qui en découle. S'ancrer dans un binarisme de figures « féminines » et « masculines » contribue à l'essentialisation de ces personnages, et c'est pour cette raison que la science-fiction gagnerait à être *queer*. La question de la « simple » révolution féministe écarte toutes les autres nécessités de changements ; aborder la notion de révolution sans adjectifs complétant ce terme laisserait davantage de place à l'ensemble des imaginaires contestataires. Parler de science-fiction *queer* plutôt que de science-fiction féministe permet de mieux appréhender la dépossession opérée dans l'ensemble des récits dominants. Comme le précise Frédéric Guignard, ces fictions mettant les femmes et autres marginalisé·e·s à l'honneur s'inscrivent dans un continuum de productions de bandes dessinées avant-gardistes des années 1970-1980, à l'instar des récits d'anticipation à la Chantal Montellier, ou autofictionnels à la Alison Bechdel pour les États-Unis, et Julie Doucet pour la France.

Certaines de ces œuvres contemporaines tendent à se détacher de la production antérieure pour proposer de nouveaux formats, tandis que d'autres font écho à d'autres supports éditoriaux, comme le manga et le *comic* ; un héritage commun d'une génération d'artistes bercée par la culture nippone et les films d'animation, particulièrement avec le Club Dorothée[57]. Ainsi, si le cinéma et la littérature ont longtemps constitué les principales sources d'inspiration des bédéistes, le manga puis, plus récemment, le jeu vidéo occupent désormais une place importante dans leurs références culturelles. La présence croissante de femmes dans la bande dessinée est en quelque sorte un baume posé sur la plaie créée par le rendez-vous manqué du féminisme des années 1970[58]. Il ne faut cependant pas oublier que de

[56] Nicolas Martin, « SF : une littérature de genres ? », *La Méthode scientifique*, 13 mars 2020, https://www.radiofrance.fr/.
[57] Amandine Schmitt, « BD : Le meilleur des mondes », *Le Nouvel Obs* (Paris : Le Nouvel Observateur du Monde), n°3149, p. 59-61, 30 janvier 2025.
[58] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».

nets progrès restent à faire, comme en témoigne Lisa Blumen. L'autrice est souvent la seule femme invitée sur les plateaux de discussion, et a parfois l'impression de plus être là pour remplir le quota « femmes » que pour un réel intérêt autour de ses travaux[59]. Il me semble crucial de souligner que si la représentation des femmes en science-fiction reste très largement minoritaire, celle des personnes non blanches l'est d'autant plus. Dans mon corpus, qui comporte pourtant une très large majorité de minorités - la plupart sont des bédéistes femmes ou non-binaires -, seulement deux personnes racisées (Aminder Dhaliwal et Jeremy Holt) y figurent. Ce constat est cependant condamné à rester un point mort dans ce travail : d'abord parce que ce n'en est pas le sujet principal, malgré la nécessité d'une convergence des luttes, et donc des représentations. Les statistiques ethniques étant (en principe) interdites en France, il est de surcroît très difficile d'établir des données sur les auteur·ice·s non blanch·e·s en science-fiction.

### 2.2. Remodeler les principes fondamentaux du genre

Deux stratégies principales permettent de modifier un champ de l'intérieur : la première consiste à s'emparer des éléments constitutifs de l'oppression pour les détourner à notre avantage, et à s'approprier les productions hégémoniques en les redécouvrant à travers d'autres prismes d'analyses, de lectures. Il est par exemple possible de relire la science-fiction féminine états-unienne des années 1980, en percevant les *ground level comics* comme vecteurs d'une déconstruction des normes de genre qui opère au niveau de l'intrigue, avec la mise en scène de personnages féminins dotés d'une forte agentivité*, et aux personnalités et aux buts variés[60]. Cette déconstruction reste hypothétique dans la mesure où les autrices de ces *comics* ne les ont pas produits dans une volonté politique ou contestataire. Se contenter de projeter des intentions dans des productions de science-fiction antérieures n'est pas suffisant. Écoutons Audre Lorde lorsqu'elle déclare que la maison du maître ne peut pas être démolie avec les outils du maître, et trouvons d'autres pistes de bifurcations radicales. Une deuxième stratégie est envisageable : opérer une destruction symbolique du genre science-fictionnel, créer en son sein de nouvelles manières d'investir la fiction. Toutes les productions passées ne sont pas à jeter, cela serait même contre-productif. La création contemporaine s'inscrit dans un héritage qu'il est nécessaire de prendre en compte, tant dans ses aspects positifs que dans ceux moins reluisants. Ursula K. Le Guin, dans sa *Théorie de la Fiction-Panier* (1986),

[59] Macha Zelwer, « Nostalgie d'une époque inconnue. Entretien avec Lisa Blumen », *Neuvième Art*, octobre 2025, https://www.citebd.org/.
[60] Licari-Guillaume, « Relire la science-fiction féminine américaine des années 1980 ».

propose de cesser de raconter ce qu'elle appelle « l'histoire-qui-tue » , celle qui met en avant des héros à la force herculéenne qui violent, massacrent, nous dépossèdent de notre humanité.

> Il semble parfois que cette histoire touche à sa fin. Nous sommes plusieurs à penser, depuis notre coin d'avoine sauvage, au milieu du maïs extra-terrestre, que, plutôt que de renoncer à raconter des histoires, nous ferions mieux de commencer à en raconter une autre, une histoire que les gens pourront peut-être poursuivre lorsque l'ancienne se sera achevée. Peut-être. Le problème, c'est que nous avons tous laissés nos êtres devenir des éléments de l'histoire-qui-tue, et que nous pourrions bien nous éteindre avec elle. C'est donc avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet et les mots de l'autre histoire, celle qui jamais ne fut dite, l'histoire-vivante. Ce n'est pas dans nos habitudes, ça ne vient pas facilement aux lèvres, inconsciemment, comme le fait l'histoire-qui-tue. Pourtant, dire que cette histoire ne fut jamais dite était exagéré. Des gens ont raconté l'histoire-vivante depuis fort longtemps, avec toutes sortes de mots, de toutes sortes de façons[61].

Et pourtant, la théorie de la fiction-panier d'Ursula K. Le Guin n'empêche pas l'autrice d'elle-même tomber dans les écueils qu'elle met en cause ; Sybille de Laurens a traduit une lettre de Joanna Russ à James Tiptree Jr, où cette dernière fait une série de reproches à Ursula K. Le Guin :

> qui est, en tant que femme artiste, une horrible tragédie classique ; c'est évident qu'elle peut écrire vraiment très très bien, ça lui arrive. Mais elle n'écrit jamais sur elle-même, ou depuis son propre point de vue, parce qu'elle ne peut pas imaginer qu'une femme puisse faire quoi que ce soit. Donc ça nous amène à ce fouillis de livres mi-écrits, mi-construits, dans lequel on la voit essayer de compenser son manque de connaissances directes. Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas, mais ça donne toujours au livre une sorte de lourdeur pesante. [...] J'essaye d'être indulgente. En fait, quand ces mecs foirent quelque chose, ça ne m'ennuie pas tant que ça. Mais quand c'est une femme, et particulièrement une femme intelligente et talentueuse comme Ursula, ça fait mal[62].

Il ne s'agit pas de dire que le travail d'Ursula K. Le Guin est pour autant mauvais, loin de là. Le critiquer tout en chérissant ses fondements n'est pas contradictoire ; cela montre au contraire que rien n'est figé dans une forme de perfection incontestable, ce qui est pour le moins rassurant. Ce que nous produisons peut toujours être amené à être reconsidéré selon le contexte sociopolitique et historique. Faire preuve d'humilité face à la critique et se rendre compte que nos idées ne sont pas orphelines, qu'il y a des connexions avec d'autres figures du

---

[61] Ursula K. Le Guin, « La théorie de la Fiction-Panier (1986) », Traduit par Aurélien Gabriel Cohen. *Terrestres*, 14 octobre 2018. https://www.terrestres.org/.

[62] Elin Casse, « Mémoires féministes et queer de la Science-Fiction », *Volutes*, 28 janvier 2022, https://radioparleur.net/.

passé ou du présent dont nous admirons le travail, relève de la nécessité. Comprendre les liens qui unissent les créateur·ice·s d'imaginaires fictifs légitime la pratique d'écriture dans un sens. Il existe déjà une généalogie dans laquelle nous pouvons nous inscrire plus facilement que si les travaux semblaient surgir de nulle part, sans connexion avec ce qui les précède. L'histoire fait la différence, et il est nécessaire de ne pas la réduire au conflit, de montrer les éléments pris ensemble dans des relations singulières et puissantes. Et parler du contenant et des choses qu'il contient, voici ce à quoi Ursula K. Le Guin aspire. Selon elle, la science-fiction doit être envisagée comme une tentative pour raconter une histoire centrée sur les actions et les émotions des individus, et sur la manière dont elles interagissent et se relient entre elles[63]. Ces récits, précieux parce qu'encore bien trop rares, Macha Zelwer les appelle des « récits-bogues » ; au premier abord difficile d'accès avec leur enveloppe piquante, il se trouve en dessous la douceur du fruit, une capsule accueillante dans laquelle se nicher, où l'on peut revenir au besoin[64]. Les bandes dessinées de mon corpus sont pour moi des récits-bogues ; ayant longtemps fui la science-fiction pour tous les reproches qui peuvent lui être faits, je suis d'abord allé·e vers ces œuvres à reculons. Or, j'y ai trouvé un espace de création au potentiel énorme, qui offre de nouvelles perspectives dans la mise en pages et en cases de narrations fictives.

La science-fiction dans une approche *queer* peut servir de tremplin à la formation d'autres imaginaires ; elle ne transforme pas le genre, mais l'affirme plutôt en empruntant des chemins différents. C'est ce que soutient Ritch Calvin :

> *To queer something, in this sense, is to make it strange or different, to look at it from a novel perspective, to use something in a nonconventional manner. [...] In this sense, queering SF comics means challenging the very form of comics : what they represent, what they take as subject matter, how they represent it, what they aim to achieve. Queering SF comics means making them new [...], reimagining what they can do [...], imagining a new reality*[65].

Cette science-fiction *queer* ou, comme le dirait Émilie Notéris, « fiction réparatrice », veut se détacher des séparations et des binarismes arbitraires tels que nature/culture, corps/esprit ou théorie/fiction en interrogeant l'origine de ces distinctions, et en réfléchissant à la création de

---

[63] K. Le Guin, « La théorie de la Fiction-Panier (1986) ».

[64] Macha Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen* (Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2024).

[65] « "Queeriser" quelque chose, dans ce sens, c'est le rendre étrange ou différent, le considérer sous un angle nouveau, l'utiliser d'une manière non conventionnelle. [...] En ce sens, "queeriser" les bandes dessinées de science-fiction, c'est remettre en question la forme même de la bande dessinée : ce qu'elles représentent, ce qu'elles traitent, comment elles le représentent, ce qu'elles cherchent à accomplir. "Queeriser" les bandes dessinées de science-fiction, c'est les renouveler [...], repenser leurs possibilités [...], imaginer une nouvelle réalité », Calvin, *Queering SF comics*, p. 8.

nouveaux schémas narratifs qui ne reproduiraient pas les mêmes erreurs. Pour cela, l'imaginaire doit faire appel à différents champs théoriques - histoire, anthropologie, littérature, sociologie, philosophie - afin de raconter des histoires nuancées, engagées, et surtout plus *queer*, en dehors de la pensée dominante[66].

Le genre narratif de la science-fiction, s'il a toujours eu pour principe d'inventer des futurs à venir, ne se limite plus comme jadis à des histoires rattachées à une forme d'idéologie masculine de progrès scientifiques et de découvertes galactiques. Des groupes minoritaires peuvent désormais s'exprimer par le biais de contre-histoires anticoloniales, antipatriarcales, etc. ïan Larue propose une liste de principes à suivre pour l'affirmation de nouvelles voix insurrectionnelles : « inventer des contre-histoires, accepter l'hybridation, refuser d'être un tout, démolir la pensée binaire, ne pas craindre l'apocalypse, et muter sans promesse[67]». Dans une enquête menée par Vincent Brunner, Lolita Couturier insiste sur l'importance du renouvellement des récits ; selon elle, même si certaines thématiques de la science-fiction restent immuables, les préoccupations des auteur·ice·s d'il y a 50 ans ne sont fatalement plus les mêmes que celles de la nouvelle génération. De ce fait, il est nécessaire de ne pas se complaire dans des tropes et des univers déjà vus et revus ; sortir de cette zone de confort permet de réactualiser ces histoires à notre monde contemporain, qui a connu de nombreux changements en quelques décennies. Pour Élizabeth Holleville, ce qui importe au-delà de la question de l'évolution du genre est qu'il puisse être reconnu[68] ; je ne rejoins pas vraiment cet avis, car il me semble que la science-fiction a déjà gagné en légitimité, que ce soit au sein de l'industrie culturelle ou des institutions académiques. Selon moi, l'enjeu serait plutôt de maintenir cette forme de légitimité de la science-fiction tout en la *queerifiant*, réussir à la remodeler sans pour autant créer une dichotomie entre des récits « grand public », et d'autres qui seraient réservés à une petite frange de la population.

Ces changements de paradigmes font polémique au sein du *fandom* de science-fiction. Roger Luckhurst s'interroge à ce propos sur les débats autour de la fin, et même de la mort de ce genre.

> *How many times can a genre die? How often can the death sentence be passed down, and when do repeated stays of execution cease being moments of salvation and become instead sadistic toying with the condemned? SF is dying; but then SF has always been dying, it has been dying from the very moment of its constitution. And for the genre as a whole to become*

[66] Notéris, *La Fiction réparatrice*.
[67] ïan Larue, *Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe* (Paris : Éditions Cambourakis, 2018), p. 297.
[68] Vincent Eches (dir.), Vincent Brunner, « Quand les autrices dépoussièrent la science-fiction », *Plus loin. La nouvelle science-fiction*, p. 72-74.

*legitimate paradoxically involves the very destruction of the genre. The history of SF is a history of ambivalent deaths. The many movements within the genre - the New Wave, feminist SF, cyberpunk - are marked as both transcendent death-as-births, finally demolishing the "ghetto" walls, and as degenerescent birth-as-deaths, perverting the specificity of the genre. To be elevated above the genre is a transcendent death and the birth of Literature, but as these movements harden, coalesce, are named, they fall back as subgeneric moments of SF. They become detours on the road to the proper death of SF*[69].

La menace d'une mort imminente de la science-fiction encouragée par des auteur·ice·s *queer*, militant·e·s ne fait pas sens. Ces dernier·e·s tiennent au contraire à investir ce genre narratif pour mettre en image et en récit des revendications politiques. Émilie Notéris constate que « dans un monde parfait, la science-fiction ne serait plus d'aucune utilité. La science-fiction a encore un bel avenir devant elle[70]». Ou bien, comme le dirait ïan Larue dans la même logique, « la rhétorique patriarcale est une réalité pesante, ce qui signifie que le *Manifeste cyborg* [et ce qui s'ensuit] a encore de beaux jours devant lui[71]».

Que les bandes dessinées de mon corpus s'inscrivent volontairement ou non dans le genre de la science-fiction, point sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de ce mémoire, elles ont pour point commun d'offrir une expérience de pensée politique et critique à travers l'utilisation de ce genre. Le médium de la bande dessinée y ajoute un terrain d'expérimentation, que ce soit sur le plan des styles narratifs et graphiques ou par le ton utilisé pour traiter les thématiques abordées dans ces œuvres *queer*. Comme le souligne Aurélie Huz à propos de la revue *Métal Hurlant*, que ce pilier de la science-fiction graphique ait repris du service en 2021 avec un premier numéro titré « Le futur, c'est demain » montre la prépondérance du thème de l'anticipation, avec des récits qui observent le présent pour y déceler des indices sur les directions que pourraient prendre un futur proche. Ces récits d'anticipation permettent de mettre en garde contre de potentielles menaces, tout en proposant

---

[69] « Combien de fois un genre peut-il mourir ? Combien de fois l'arrêt de mort peut-il être signifié, et à quel moment les sursis répétés cessent-ils d'être des moments de grâce pour le condamné et deviennent-ils un jeu sadique avec lui ? La SF se meurt. Mais alors la SF a toujours agonisé, elle a commencé à agoniser dès son apparition. [...] Et pour le genre dans son ensemble, devenir légitime implique de manière paradoxale sa propre destruction. [...] L'histoire de la SF est une histoire de morts ambivalentes. Les nombreux mouvements au sein du genre - la New Wave, la SF féministe, le cyberpunk - sont assimilables à la fois à des morts-comme-naissances, transcendantes, qui viennent enfin démolir les murs du "ghetto", et à des naissances-comme-morts, dégénérescentes, qui pervertissent la spécificité du genre. Être élevé·e au-dessus du genre est une mort transcendante et la naissance de la Littérature, mais à mesure que ces mouvements se durcissent, précipitent, sont nommés, ils retombent au rang de sous-genres de la SF. Ils deviennent des détours sur la route de la bonne mort de la SF », Roger Luckhurst, « The Many Deaths of Science Fiction : A Polemic », *Science Fiction Studies* (Berkeley : University of California Press), vol. 21, n° 62, mars 1994, p. 35-50, https://www.jstor.org/.

[70] Notéris, *La Fiction réparatrice*, p. 153.

[71] Larue, *Libère-toi cyborg !*, p. 24.

des solutions pour les éviter[72]. Mathieu Bablet, dans un entretien avec Lloyd Chéry, explique le succès de son travail par le fait qu'il a su apporter une forme de modernité dans un moment où le genre de la science-fiction était encore très codifié, avec un certain nombre d'œuvres qui restaient sur leurs acquis. Selon lui, la science-fiction a perdu de sa dimension politique dans les années 1990-2000, qui ont été marquées par la création de récits *mainstream* avant tout divertissants. Les bandes dessinées de science-fiction politique ont alors fini par manquer ; la décennie 2010 a répondu à ce manque avec une vague de production de bandes dessinées plus ouvertement politiques, et assumées comme telles[73].

Ces fictions contrastent avec les récits technophiles de *hard science-fiction*, comme l'explique Frédéric Guignard :

> [De tels récits] cherchent notamment à arbitrer entre les dynamiques politiques collectives et les particularités individuelles, la mobilisation d'une violence légitime et une éthique du soin interpersonnelle. Pourtant, le fait qu'aucun de ces récits n'appartienne à la hard SF, la science-fiction la plus technophile, nous renseigne sur l'importance donnée à la question sociale, au vécu partagé, dans le contexte de mobilisations politiques. Ces autrices participent en effet de ce qu'on pourrait appeler une poétique du séjour, faisant de la question de la coexistence un préalable politique et un enjeu central des récits : mobilisant les perspectives féministes pour écrire et dessiner des futurs enviables, elles cherchent à régler la question de l'habitabilité et du chez-soi humain - et à le faire, a minima, pour tout l'univers connu[74].

L'idée que la colonisation spatiale représente un désastre social et écologique s'impose de plus en plus dans le milieu de la science-fiction ; pourtant, dans les bandes dessinées de mon corpus, la question de la vie humaine hors de l'atmosphère est globalement un non-sujet, à l'exception de *Dans un rayon de soleil* de Tillie Walden et d'*Eksploracja* (2021) - mot polonais pour « exploration » - de Julie Michelin. Le *spacepunk*, catégorie analytique théorisée par Gatien Gambin et servant à faire le parallèle entre imaginaire écologique et imaginaire spatial[75], est totalement absent de mon corpus malgré son aspect contestataire, cohérent avec les principes d'une science-fiction *queer*. Nous pouvons supposer que la science-fiction *queer* soutient justement cette vision critique, et s'attèle donc à mettre en lumière d'autres sujets encore trop peu questionnés. Les récits créés par Tillie Walden et Julie Michelin se distinguent donc du reste de mon corpus par le cadre cosmique dans lequel ils se

[72] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».
[73] Vincent Eches (dir.), Lloyd Chéry, « Mathieu Bablet : "Je n'ai pas l'impression d'être le représentant de la BD de SF française" », *Plus loin. La nouvelle science-fiction*, p. 70.
[74] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[75] Gatien Gambin, « De Shangri-La à Frontier : le "spacepunk" dans la bande dessinée de science-fiction contemporaine », *Neuvième Art*, février 2026, https://www.citebd.org/.

déploient. Ils jouent toutefois un rôle majeur sur la création de nouveaux imaginaires en s'emparant de grandes thématiques de la science-fiction - en l'occurrence le *space opera* - pour les détourner. Le *space opera*, couramment associé de nos jours à un certain réalisme scientifique et à l'utilisation de technologies pointues pour mener à bien des missions d'exploration et de conquête, relève ici plus d'un merveilleux onirique que d'un réalisme scientifique. Elyo Mendes de Oliveira fait un parallèle entre les nombreux vaisseaux spatiaux de la saga *Star Wars* (le Faucon Millenium, le X-wing ou encore le chasseur TIE) aux structures complexes, annonçant une aéronautique du futur très avancée sur un plan technique, et ceux illustrés par Tillie Walden. L'autrice donne à voir dans sa bande dessinée des vaisseaux dont le *design* est directement inspiré de la faune aquatique : des vaisseaux en forme de poissons sont introduits dès le début du récit (*fig.* 1). La dimension technique de ces vaisseaux est mise de côté : aucune explication sur leur fonctionnement, à l'instar de la présence des nageoires, n'est donnée[76]. Bien que leur représentation ne soit pas une exaltation de la technologie, ces derniers ne sont pas pour autant réduits à une dimension utilitaire. De fait, si l'effet spectaculaire ne repose pas sur une ingénierie spatiale sophistiquée, il naît en revanche de l'aspect organique singulier de ces vaisseaux.

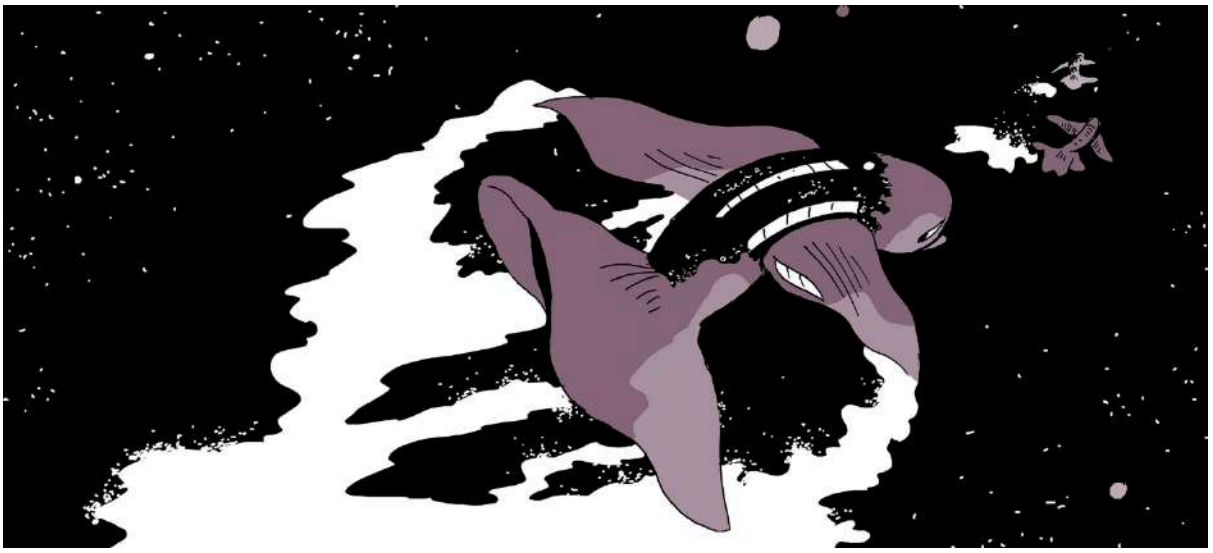


*fig.* 1

[76] Elyo Mendes de Oliveira, *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages* (Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2022).

# 3. « Futurs au pluriel[77]» : multiplicité des possibles lendemains

## 3.1. Systèmes et sociétés alternatives

Certaines bandes dessinées de mon corpus décrivent des systèmes avec des valeurs et des normes très proches de celles de nos sociétés contemporaines occidentales, tandis que d'autres projettent des futurs s'en détachant totalement. Je n'ai pas cherché à voir si des thématiques spécifiques ressortaient selon le pays d'origine des auteur·ice·s, car je craignais de tomber dans des lieux communs. Comme mentionné en introduction, mon corpus comprend surtout des bandes dessinées françaises (13 sur 22 titres), le reste des œuvres est partagé entre différents pays (Allemagne, Suède, États-Unis, Canada, Angleterre, Australie) ; hormis pour la France, je n'avais donc pas assez de matières pour analyser les spécificités thématiques de territoires en particulier. Les bandes dessinées étudiées présentent des thèmes récurrents, sans changements majeurs entre ceux abordés en 2015 et en 2025. La science-fiction *queer* graphique, du moins celle de la dernière décennie, maintient en effet une constante dans ses sujets, avec de grandes tendances - quête de soi, rapport aux autres, à l'environnement et luttes politiques - sur lesquelles nous reviendrons plus en détail ultérieurement. Pour citer Yannick Rumpala,

> Ces œuvres de science-fiction construisent ainsi ce qu'on peut appeler des champs d'expériences. L'indétermination des horizons futurs permet de faire varier les conditions socio-historiques que pourraient rencontrer les collectivités humaines à venir. Cette malléabilité est importante, puisque, grâce à elle, le décor et la trame des récits peuvent gagner une dimension exploratoire. [...] La science-fiction, sous ses différentes formes, est comme un vaste magasin, en extension continue, où seraient disponibles différentes gammes d'expériences de pensée[78].

Parmi les propositions d'organisations sociales soulevées par cette bande dessinée de science-fiction *queer*, celle du matriarcat est surprenamment rare ; une seule œuvre de mon corpus, *Woman World*, traite en effet de ce sujet. Lors d'une conférence sur les nouveaux futurs du matriarcat, Chloé Chevalier explique l'utilité narrative du sujet du matriarcat pour dénoncer le système patriarcal : ces histoires permettent de créer des récits avec de nouvelles dynamiques relationnelles, où la famille et les amitiés sont redéfinies pour tendre vers une organisation plus communautaire. Au cours de la même conférence, Larissa Lai évoque les sujets du clonage, de l'auto-reproduction, mais aussi de la mutation qui peuvent être explorés

[77] J'emprunte cette formule au livre *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction* de Ketty Steward.
[78] Yannick Rumpala, « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique », *Raisons politiques* (Paris : Presses de Sciences Po), n°40, p. 97-113, novembre 2010, https://doi.org/.

en se décentrant de logiques de reproductions hétéronormées. Dans *Woman World*, la question de la reproduction et de la natalité est justement traitée. Le récit est introduit par une analepse* nous permettant de comprendre comment la société s'est retrouvée à être uniquement constituée de femmes ; dans une société contemporaine à la nôtre, la proportion d'hommes parmi les nouveaux-nés commence à drastiquement baisser, de manière inexplicable. Un marché noir de sperme se met alors en place pour préserver l'espèce humaine, ce qui n'empêche pas l'extinction totale des hommes ; en parallèle, un personnage dénommé le Dr Sharma se penche sur une possibilité de reproduction « 100% femelle », mais décède avant d'avoir achevé ses travaux. Au cours de la bande dessinée, dans ce qui constitue le présent des protagonistes, un document (*fig*. 2) mentionne le fait que la reproduction se fait via des banques de sperme issues de donateurs défunts, et que la Capitale continue à innover pour de nouvelles méthodes reproductives.




*fig*. 2

L'un des personnages, Ina, déclare par la suite à la mairesse Gaïa son désir d'avoir un enfant. Gaïa lui explique alors le parcours semé d'embûches qui l'attend pour espérer tomber enceinte : faire 3h de route jusqu'à la Capitale, y rester un mois ou deux le temps de vérifier qu'elle remplit bien les critères pour un don de sperme, puis après l'injection, encore rester en ville les six premières semaines de grossesse. Ainsi, malgré l'éloignement de logiques de reproductions hétéronormées, l'accès à la parentalité pour des couples lesbiens ou des mères célibataires est ici montré comme étant très complexe, que ce soit sur un plan administratif ou médical. Malgré les réflexions intéressantes que produisent les récits matriarcaux, les intervenantes de la table ronde sur le sujet faisaient preuve de retenue face au fantasme d'une

société utopique matriarcale. Le problème du patriarcat n'est pas tant une histoire de genre, mais plus de pouvoirs exercés et de systèmes de violences qui en découlent. Il faut également éviter de tomber dans l'essentialisation en érigeant des matriarchies apparemment utopiques qui graviteraient autour de l'écoféminisme et du *care*, deux vertus uniquement associées à la féminité[79]. Une société matriarcale pourrait donc, en théorie, reproduire exactement les mêmes schémas de domination qu'une société patriarcale. Faudrait-il intégrer dans la bande dessinée de science-fiction *queer* des hommes avec des valeurs anti-patriarcales, qui seraient des figures à suivre - notamment pour les plus jeunes lecteur·ice·s -, ou vaut-il mieux écarter la gente masculine de ces récits *queer* ? Les hommes y ont à mon sens leur place, sans que cela soit une nécessité, une obligation ; le tout est qu'ils ne reproduisent pas la caricature d'une masculinité déconstruite performative.

Certaines œuvres de mon corpus imaginent l'effacement progressif de ces hommes - et plus généralement des êtres humains - pour évoquer le sujet de l'IA. C'est notamment le cas de *Carbone et Silicium* (2020) de Mathieu Bablet, où les deux androïdes aux noms éponymes traversent plusieurs siècles de changements et de luttes, et de *Made in Korea* (2023) de Jeremy Holt (scénario) et George Schall (dessin), dont la protagoniste, Jesse, est une enfant robot coréenne adoptée par une famille états-unienne. Ces bandes dessinées ne sont pas pour autant transhumanistes ; comme nous le verrons par la suite, elles ne prônent pas l'allongement de l'espérance de vie par le biais d'humain·e·s augmenté·e·s, mais cherchent plutôt à montrer les conséquences du consumérisme, de la crise climatique et de notre rapport à l'IA avec des récits d'anticipation étroitement liés à nos problématiques contemporaines[80]. L'utilisation de la figure du robot permet de déplacer notre regard anthropocentré, tout en abordant des sujets qui nous concernent directement. Que ce soit pour Carbone et Silicium ou pour Jesse, leur objectif est de trouver comment structurer un cadre de vie et une identité personnelle sans modèle à suivre ; l'humanité n'est pas, pour ces robots, un exemple à suivre en termes de sensibilité et d'intelligence.

Outre les récits singuliers de matriarchie et de robots, d'autres auteur·ice·s s'ancrent dans un prolongement des craintes contemporaines en créant des sociétés surmilitarisées - à l'instar de *Hourglass* (2025) de Dimitri Lernoud -, hyper-individualistes - comme dans *Le Grand vide* (2021) de Léa Murawiec -, voire totalitaires dans le cas de *Baby Blue* (2022) de Bim Eriksson et de *Hacker la peau* (2023) de Jul Maroh (dessin) et Sabrina Calvo (scénario).

[79] Jeanne-A Debats, « Les nouveaux futurs du matriarcat », *Les podcasts des Utopiales !*, 28 janvier 2026. https://podcast.ausha.co/.
[80] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

Le cas du *Grand vide* est intéressant, car, comme l'indique le titre, la société dans laquelle évoluent les personnages du récit est renfermée sur elle-même. Nous ignorons tout des interactions de cette zone avec l'extérieur - ou même si elle en a[81]. Le monde en dehors du huis-clos dans lequel se déroule le récit nous est totalement inconnu, et cette incertitude sur ce qui nous y attend le rend menaçant. Léa Murawiec, à travers ces choix de narration, met brillamment en lumière l'un des principaux mécanismes du maintien du fascisme : l'ignorance, qui conduit à la peur, la haine et la soumission.

Bien que les bandes dessinées mentionnées ci-dessus traitent de sujets politiques au premier abord déprimants, angoissants, elles sont en réalité porteuses d'espoir ; les protagonistes vont en effet trouver des manières de résister, de faire bloc. Comme le dit Coline Pierré, l'imagination est la première forme d'action politique[82], et les auteur·ice·s de ces œuvres le montrent bien en s'emparant de la fiction pour représenter des imaginaires de luttes. La science-fiction ne vise pas à prédire l'avenir, mais à ouvrir des espaces de réflexion permettant au lectorat d'envisager des alternatives radicalement différentes. Elle suppose de se désancrer d'un réel immédiat tout en gardant une compréhension de notre présent, afin d'imaginer des « mondes possibles » plutôt que de simples projections légèrement modifiées de nos réalités[83]. Redonner de l'agentivité aux minorités à travers des personnages nuancés, loin d'être intouchables mais prêts à se mobiliser pour leurs convictions, est une nécessité pour ne pas tomber dans une vision fataliste de notre monde et de ses problèmes. Pour citer Coline Pierré, « croire que la littérature n'est pas politique, cela signifie que l'on EST la politique, qu'on se trouve du côté du pouvoir, de la norme et de l'oppression, et que notre vision du monde est dominante[84]». Les crises, qu'elles soient sociales ou écologiques, pourraient conduire à une autre issue redoutée que le fascisme : la fin du monde. *L'Apocalypse selon Magda* (2016) de Chloé Vollmer-Lo (scénario) et Carole Maurel (dessin), *Avant l'oubli* (2021) de Lisa Blumen ou encore *Sans panique* (2023) de Coline Hégron évoquent cette sensation d'effondrement imminent, la destruction de tout ce que l'on a connu et construit, l'absence de repères. Ces œuvres permettent d'explorer la mise en place d'autres formes de solidarités - et parfois de tensions -, face à une menace imminente et insoluble. Paradoxalement, elles ne nous livrent pas des récits spectaculaires sur fond de survivalisme et de pathétisme. Les personnages évoluant dans ces récits font au contraire tout leur possible

[81] Mendes de Oliveira, *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages*.
[82] Coline Pierré, *Éloge des fins heureuses* (Villejuif : Éditions Daronnes, 2023).
[83] Morgane Camus, *S'organiser c'est faire SF* (Mémoire de master, HEAR Strasbourg, 2025).
[84] Pierré, *Éloge des fins heureuses*, p. 29.

pour préserver un quotidien paisible ; la routine transparaît comme une source de réconfort lorsque tout est sur le point de s'effondrer. Ce détournement produit ainsi une narration loin de la dystopie, sans urgence, nostalgique et poétique[85]. Apocalyptique ne rime pas (toujours) avec dystopique, tout dépend de la manière dont nous appréhendons les événements.

### 3.2. Dystopie ou utopie : quel trope privilégier ?

> Soyons lucides, acceptons qu'on est déjà entré dans le chaos. Il n'y a pas d'apocalypse à venir : on est déjà dans le délitement, dans des effondrements en cours. Il n'y a pas d'avant ni d'après : on est dans le « dedans »[86].

Le monde dans lequel nous vivons laisse peu de place à la positivité ; guerres, génocides, famines, crise climatique et montée du fascisme, tels sont les sujets qui font chaque jour l'actualité. Ce climat anxiogène a de quoi décourager et inquiéter sur l'avenir qui se profile. Mais rester figé dans la peur de ce qui pourrait advenir ne constitue pas une réponse satisfaisante ; il faut alors se donner pour mission d'inventer de nouveaux mondes à investir, des mondes suffisamment uniques pour que nous puissions y projeter toutes nos aspirations, où la créativité triomphe sur la morosité, où la tendresse surmonte la souffrance, où les solitudes trouvent un réconfort mutuel dans leur rencontre[87]. Ces mondes possibles sont rendus crédibles par l'imaginaire de la science-fiction, et d'autant plus de la science-fiction *queer*, qui démolit des murs jamais franchis pour s'engouffrer dans de nouveaux systèmes de pensées[88].

Pour lutter contre l'ensemble des systèmes d'oppressions, il faut d'abord comprendre quel futur nous souhaitons. Or, nos démocraties contemporaines nous ont rendu passif·ve·s, elles ont muselé les alternatives, écarté les possibles qui s'offrent à nous ; il semble, selon Alice Carabédian, qu'une crise des imaginaires ait actuellement lieu[89]. La science-fiction pourrait nous sortir de cette crise en utilisant cette particularité, qu'elle partage avec la *fantasy* de pouvoir compenser les déficiences chimiques de notre présent à travers l'imaginaire[90]. Cela permettrait, peut-être, de s'extirper de l'idée de vivre dans une dystopie, qui, en franchissant les limites de la fiction pour s'infiltrer dans nos réalités, est devenue un avenir plus probable à

---

[85] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».
[86] Blaise Mao, « Ariel Kyrou : "Même dans les pires situations, la science-fiction ouvre le champ des possibles"», *Usbek & Rica*, 18 octobre 2020, https://usbeketrica.com/.
[87] Pierré, *Éloge des fins heureuses*.
[88] Ketty Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction* (Rennes : Éditions de l'Inframonde, 2023).
[89] Alice Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines* (Paris : Éditions du Seuil, 2022).
[90] Fredric Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (Paris : Max Milo Éditions, 2007), Traduit par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier.

nos yeux que l'idée d'un renversement du système en place, un fait déjà présent plutôt qu'un futur à craindre[91]. Émilie Notéris propose de laisser place à l'erreur, d'envisager différemment le futur et d'appréhender autrement le passé. Selon elle, il faudrait conserver un regard critique sur notre société tout en écartant la fatalité des scénarios catastrophes ; la désorientation temporelle permet de se projeter sur les jours comme les siècles à venir[92].

La bande dessinée de science-fiction *queer*, en saisissant les idées de ces investigateur·ice·s de nouveaux imaginaires, travaille à complexifier notre rapport au réel en s'écartant de futurs pessimistes stéréotypés et d'une tendance au « *disaster porn* » façonnée par nombre de récits dystopiques[93]. La représentation d'une fin du monde grandiose et spectaculaire - catastrophe climatique, invasion zombie ou guerre nucléaire - pose problème lorsqu'elle fait abstraction des causes et des mécanismes qui y ont conduit. Cette vision dépolitisée de l'apocalypse omet que ces mondes détruits et inhabitables qu'elle met en scène existent déjà à certains endroits[94]. Ainsi, lorsque Layla dans *Woman World* demande à Lara « pendant combien de temps on va continuer à faire des blagues pour ne pas penser à l'extinction de l'espèce humaine ? Je veux dire… au bout d'un moment on n'aura plus de blagues et faudra regarder la vérité en face » (*fig*. 3), elle laisse transparaître une inquiétude légitime sur la survie de ces femmes, de ce qui reste de l'humanité. Face à un « présentisme » qui enfermerait le genre narratif dans des projections alarmistes sur le court terme, cette science-fiction graphique *queer* s'inscrit dans une revendication plus large du pouvoir consolateur, réparateur et émancipateur des fictions de l'imaginaire[95].

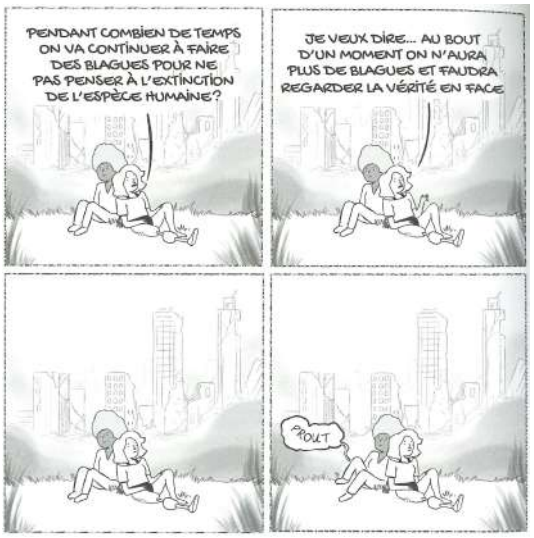



*fig*. 3

[91] Camus, *S'organiser c'est faire SF*.
[92] Notéris, *La Fiction réparatrice*.
[93] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».
[94] Camus, *S'organiser c'est faire SF*.
[95] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

À ce stade, nous pouvons légitimement nous demander comment (bien) raconter les histoires de demain. L'utilisation de schémas narratifs relatifs à l'utopie ou à la dystopie fait débat au sein des auteur·ice·s de science-fiction. Pour Ketty Steward, la perspective d'abandonner les désarmantes et dérangeantes dystopies au profit de narrations qui en seraient l'exact opposé serait un peu trop simpliste. Cette idée réduirait la dystopie au tragique, et l'utopie à l'idyllique ; or, cette binarité ôterait toute nuance à ces deux modes de narrations, et risquerait de basculer dans des récits dépolitisés, uniquement créés dans le but de nous rassurer et de nous réconforter[96]. C'est dans ce contexte que la notion de protopie, qui concevrait un avenir meilleur sans pour autant être parfait[97], a été théorisée ; elle serait le juste milieu entre une dystopie jugée trop défaitiste, et une utopie trop idéaliste. Cependant, je doute que la création de néologismes en réponse à d'autres termes soit la meilleure alternative possible - du moins, dans ce cas précis. Nous ferions mieux de nous demander comment revaloriser la dystopie et l'utopie, comprendre de quelle manière nous pourrions réinvestir ces schémas au champ des possibles narratifs bien plus vaste que ne tendent à le penser certain·e·s.

Lors de l'analyse de mon corpus, je me suis demandé quelle vision du futur donnaient à voir les différentes œuvres qui le composent et, à première vue, la plupart semblent dystopiques. Que ce soit dans *Carbone et Silicium*, récit marqué par la disparition progressive de l'humanité, dans *Avant l'oubli* dont la fin du monde est imminente, ou encore dans *Eksploracja*, où l'univers lui-même risque de s'éteindre, ces récits semblent témoigner d'un certain pessimisme quant à l'avenir. Pourtant, derrière ces menaces latentes se dessinent également des fragments d'utopies, à travers des dynamiques relationnelles inspirantes, des formes de solidarité ou encore des imaginaires porteurs d'espoir et de réconfort, que nous étudierons plus en détail dans la seconde partie de ce mémoire. Cela rejoint la pensée d'Ariel Kyrou, qui considère que l'utopie est un ailleurs, une projection, dont la dystopie n'est pas le contraire mais l'ombre. Si la clef permettant l'exploration d'autres voies à emprunter est l'utopie, il faut s'attendre à ce qu'elle se heurte aux pires scénarios envisageables - qui pourraient être vus comme dystopiques ; l'utopie doit faire avec pour construire un meilleur avenir. Un horizon totalement pur signifierait que nous tomberions dans l'idéologie, qui est, toujours d'après Ariel Kyrou, le contraire de l'utopie[98]. Et pourtant, comme l'explique une article de la BNF, l'utopie est communément vue comme une construction purement

[96] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[97] Émilie Écharoux, « La protopie - un futur plus désirable que l'utopie et la dystopie réunies ? », *Usbek & Rica*, 28 mai 2023, https://usbeketrica.com/.
[98] Mao, « Ariel Kyrou : "Même dans les pires situations, la science-fiction ouvre le champ des possibles" ».

idéologique dont la réalisation est, a priori, hors de notre portée[99]. Paradoxalement, l'utopie - dont nous considérons que le schéma littéraire a été inventé par Thomas More en 1516 - avait dès ses débuts pour ambition d'élargir et d'explorer le champ des possibles. Cet article de la BNF donne une définition assez large de ce qu'est l'utopie :

> Formé à partir de deux racines grecques, le mot « utopie » désigne, littéralement, un non-lieu, un espace qui n'existe pas. Ainsi, seul l'imaginaire peut donner abri à l'utopie, et permettre ainsi à un auteur d'explorer de nouveaux possibles[100].

Nous pourrions également envisager le concept d'utopie en reprenant les mots d'Alice Carabédian :

> Protéiforme et métamorphe, elle est traversée par le dissensus et le conflit. Elle est politique et non conformiste. Ses rides sont les marques de son histoire riche en rebondissements et aventures superbes, mais aussi des attaques qu'elle a subies. On peut dire qu'elle a beaucoup vécu. Elle aime réapparaître quand nous sommes au cœur de la catastrophe. Elle est non-lieu et bon-lieu. Étymologiquement : U-topie et eu-topie. Simultanément. [...] Elle est d'une certaine façon queer, déviante et déviation, pratique et tactique féministe bien plus qu'identité. Queer est une insulte. L'utopie l'embrasse. [...] L'utopie tout entière est une mise en perspective de ce qu'est une norme et de ce qu'est une déviation [...] Elle est politique parce qu'elle manifeste une expérience de la liberté et de la pluralité (on est libre à plusieurs, ou on ne l'est pas du tout). Elle est politique parce qu'elle se pense à partir de l'action. Elle est d'ailleurs elle-même déjà en acte dès lors qu'elle est figurée, parce que l'exploration des alternatives est un processus de transformation en soi[101].

Ainsi, *queerifier* la science-fiction et l'utilisation de l'utopie pourrait passer par le fait de les concevoir à travers leur rapport à la pluralité, à la mutation et aux formes de subjectivité, plutôt que par le biais de l'identité et de la conformité. L'utopie ne consiste pas à viser la perfection ou l'homogénéité, mais à ouvrir, et surtout créer des failles dans les espaces clos et exigus afin que d'autres potentialités puissent se réaliser[102].

Chaque nouvelle proposition sociale présentée par la fiction mérite d'être analysée attentivement afin de comprendre ce qui la rend unique et si elle pourrait, à terme, s'ancrer dans notre réalité. Réduire les œuvres de science-fiction à une certaine vision du monde selon les idées qui y sont introduites, en faire des récits aux prises de position homogènes, enlève toute possibilité de se faire son propre avis en tant que lecteur·ice sur ce qu'il serait pertinent - ou non - de retenir de ces récits. Fredric Jameson en conclut ceci :

---

[99] Collectif, « Qu'est-ce qu'une utopie ? », *BNF Essentiels*, 2000, https://essentiels.bnf.fr/.
[100] Collectif, « Qu'est-ce qu'une utopie ? ».
[101] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines*, p. 18, p. 47 et p. 84.
[102] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines.*

> Toutes ces rectifications présupposent qu'au fond il existe une conception correcte de l'utopie, et que c'est en tenant compte de la partialité de l'auteur, ou encore en triangulant différentes utopies afin de déterminer leur emplacement commun, qu'on pourra l'atteindre. Mais il n'y a pas d'utopie correcte[103].

Ketty Steward partage le même avis, en comparant l'utopie à une injonction à l'écriture d'avenirs radieux ressemblant à une stratégie d'évitement ne pouvant être maintenue indéfiniment : « La prétention à créer une utopie qui convienne à tous est une illusion, car l'universel ainsi décrété laisserait forcément de côté des catégories de personnes[104]». La solution serait alors, peut-être, de varier les schémas narratifs, de proposer une pluralité de récits positifs, négatifs ou ambigus, capables de stimuler les imaginaires et lutter contre une résignation démoralisante que donne à lire - et à voir - un grand nombre de récits science-fictionnels. Ériger des histoires aux dystopies formelles accueillant des utopies conceptuelles, avec des mondes dépeints comme dystopiques, mais où les protagonistes auraient plus d'agentivité, pourraient se rassembler et se rebeller[105]. Reconfigurer les imaginaires pour élargir le champ des possibles et contrer les prédictions néfastes nous bloquant dans un futur limité. Enlever la dramaturgie du développement d'un climax* pour privilégier les choses qui ralentissent, qui disparaissent. Ces histoires n'aboutiraient pas forcément à des *happy endings*, mais nous, lecteur·ice·s, pourrions en tirer des conclusions positives à appliquer à nos propres existences. Les fins heureuses ont toutefois un goût particulier de réconfort, qu'il serait dommage de totalement effacer.

### 3.3. Politiser les fins heureuses

Les univers froids et totalitaires rappelant ceux de Chantal Montellier ne semblent plus correspondre aux tendances actuelles des maisons d'édition publiant les auteur·ice·s étudié·e·s ici. Il est fort probable que certain·e·s auteur·ice·s de science-fiction *queer* considèrent, estiment cet héritage, et soient simplement soumis·e·s à des contraintes éditoriales ; il n'empêche que leurs propres récits font office de bouclier pour ne pas se laisser envahir par l'obscurité d'horizons incertains. La tendance de la science-fiction à écrire des dystopies sans porte de sortie amène inévitablement à se représenter le futur comme un vaste terrain d'angoisses, au lieu de l'appréhender comme une source d'inspiration. Lolita Couturier explique en entretien ce qui l'a poussé à faire évoluer Tom, l'héroïne de *Détour par Epsilon*, dans un monde post-apocalyptique : la bédéiste, née en 2000, a depuis toujours été

[103] Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, p. 295.
[104] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*, p. 186.
[105] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines.*

accompagnée - comme l'ensemble de cette génération - par la peur d'une fin du monde imminente. Ayant pendant longtemps vécu cette menace comme une vérité inévitable absolument déprimante, elle a décidé de s'en saisir pour la raconter autrement dans son premier album, *Détour par Epsilon*. Le post-apocalypse y est présenté avec optimisme avec un monde dévasté et ensoleillé, peut-être irréaliste et fantasmé, mais qui permet au moins d'apaiser les angoisses[106].

Je n'ai pas perçu de dominante de récits à conclusions explicitement heureuses dans mon corpus ; la plupart proposent des fins plutôt ouvertes, qui basculent entre une vision positive ou négative selon où nous plaçons notre point de vue. Alors, autant en retirer l'impression de fins heureuses, se dire que même si ces avenirs ne seront peut-être pas nos futurs, ils nous confèrent l'espoir et une sensation d'agentivité. Il semble nécessaire de d'abord penser les impossibles, pour ensuite pouvoir envisager les possibles[107]. De cette manière, la rupture utopique qui semble de prime abord irréalisable, peut finir par déboucher sur une transition pratico-politique accessible[108]. Pour établir de nouveaux schémas de pensée, nous devrions alors faire appel à des récits et des images qui transforment et transposent notre regard ; c'est-à ce moment-là que la bande dessinée de science-fiction *queer* a un rôle à jouer, dans cette jonction entre raison et imaginaire.

> La science-fiction porte l'idée de transformation, de mutation, de bifurcation ; elle nous met au contact d'autres manières de voir et de penser, et en cela elle répond au besoin que beaucoup, en quête d'utopie, éprouvent[109].

Nous ne pouvons pas construire des avenirs souhaitables qui auraient pour base la résignation et l'austérité. Le futur doit être édifié par des fictions qui nous permettent d'avancer, celles qui partent du réel et apportent des éléments nous permettant de nous extirper de l'idée que le bonheur se résumerait à une prospérité économique permise par l'emploi et la croissance. Le maintien de l'économie dominante est, à mon sens, antinomique au concept de fin heureuse. Ou alors, si certain·e·s croient encore à ce mythe du capitalisme comme finalité enviable, il est d'autant plus urgent de créer d'autres fictions qui se projettent en dehors des cadres narratifs communément admis aujourd'hui.

Nous avons besoin d'alternatives, d'une pluralité de possibles, de voies. La science-fiction *queer*, en incluant l'humain·e dans ses projections, en écartant les récits de

---

[106] Eches (dir.), Brunner, « Quand les autrices dépoussièrent la science-fiction ».
[107] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines.*
[108] Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*.
[109] Lionel Meneghin, « Ariel Kyrou : "La science-fiction porte l'idée de transformation, de mutation, de bifurcation"», *Usbek & Rica*, 20 mai 2021, https://usbeketrica.com/.

transhumanisme et de post-humanisme pour redonner une place à l'être humain avec tout ce qui fait sa singularité, nous permet de planter des graines, que nous ne verrons sûrement pas germer de notre vivant, mais qui finiront bien par prendre racines. S'imprégner de ces récits, non pas dans une logique d'autoréalisation, mais dans l'intention de décaler notre regard, réfléchir comment faire, parfois sans, souvent avec, face au futur qui nous attend[110]. Je rejoins Coline Pierré lorsqu'elle affirme que « une fin heureuse n'est pas une fin où tout se résout, c'est une fin qui ouvre une porte vers le possible, c'est l'esquisse d'un futur[111]». Le propos n'est pas d'édulcorer la réalité de nos sociétés contemporaines capitalistes, d'en dissimuler la violence et d'en nier son horreur. Au contraire, les fins heureuses nous incitent à y prendre pied pour tenter de trouver des alternatives. Ce n'est pas un acte passif, mais bien la démonstration d'une volonté de ne pas se laisser faire et de répliquer. Penser à travers le prisme d'une science-fiction *queer*, c'est conserver notre esprit critique quand le réel nous noie d'informations - ou parfois même de désinformations - alarmistes. C'est inventer des formes de résistance pour contrecarrer les projections les plus dramatiques en agissant dès à présent sur les éléments qui pourraient précipiter la concrétisation de ces scénarios catastrophes.

> Je crois que même dans les récits les plus empreints de violence et de pessimisme, même avec tous les doutes légitimes que le passé et le présent charrient, nous avons besoin, pour nourrir le feu de nos énergies militantes, d'imaginer et de (se) raconter qu'un autre monde est possible. Un monde où les héros sont des héroïnes, où les héroïnes sont parfois blessées, mais combatives, parfois heureuses, mais pas moins combatives, toujours imparfaites, mais pas moins héroïnes[112].

Tous les éléments articulés dans cette première partie nous ont permis de voir comment la rencontre entre science-fiction et théories *queer* a pu alimenter l'envie de donner un nouveau souffle à ce genre narratif, en s'emparant de principes inhérents à la science-fiction - ses thématiques, son essence politique -, tout en faisant le point sur ce qu'il semblait bon de conserver ou non. La mise en place informelle d'une bande dessinée de science-fiction *queer* a permis de développer d'autres récits loin d'une science-fiction toujours essentiellement masculine et blanche, et enfin laisser place à d'autres imaginaires. Nous allons à présent porter notre attention sur les principales thématiques qui traversent ces récits et en structurent le déroulement.

---

[110] Meneghin, « Ariel Kyrou : “La science-fiction porte l’idée de transformation, de mutation, de bifurcation”».
[111] Pierré, *Éloge des fins heureuses*, p. 21.
[112] Pierré, *Éloge des fins heureuses*, p. 63.

# II- Changement de dimension narrative : se concentrer sur une littérature de l'individu pour mieux appréhender les logiques systémiques

## 1. Mise en avant de quêtes introspectives

### 1.1. Déplacer le regard vers l'intime

Un changement de perspective semble s'opérer dans mon corpus : aux récits mettant en scène des protagonistes en constante interaction avec autrui, au point qu'iels semblent parfois désincarné·e·s, succèdent ici des personnages dont l'expérience est largement façonnée par la solitude. Cette place accordée à l'intériorité rejoint les mots de Sabrina Calvo, pour qui le *queer* a toujours davantage relevé de l'intimité que de la représentation[113]. L'individu peut être mis au centre du récit symboliquement avec le schéma narratif de la quête de soi, mais aussi littéralement, en étant représenté sur de pleines pages. Il arrive que læ protagoniste interagisse directement avec le décor afin de retranscrire une émotion spécifique, comme le montre cette scène de repos (*fig*. 4) dans *Astra Nova*, où la jeune astronaute Nova vit ses derniers instants sur Terre avant d'embarquer pour un voyage d'une durée de 20 à 50 ans vers la planète L31. Bien qu'en état de repos, Nova semble néanmoins en état d'alerte, comme en témoigne son pied tendu et les médicaments posés sur la table, dont la présence interroge : servent-ils à apaiser le stress, une douleur physique ? Sa posture, ainsi que les lunettes qu'elle serre dans sa main, semblent indiquer qu'elle s'est assoupie malgré elle, incapable de relâcher complètement la pression. La projection du navire viking enflammé au-dessus de sa tête prend la forme d'une bulle de pensée, comme pour signifier un rêve ponctué d'angoisses. Un autre exemple d'immersion du sujet dans le décor se trouve dans ce moment du *Grand vide* où Manel Naher, la protagoniste, atteint le paroxysme de la détresse (*fig*. 5). La représentation en plongée donne la sensation d'être à ses côtés, de regarder avec elle ce gouffre constitué de panneaux publicitaires accrochés aux immeubles. Léa Murawiec retranscrit efficacement la sensation de vertige avec l'utilisation de lignes de fuite qui orientent le regard vers un fond que l'on ne peut qu'imaginer, mais aussi par la représentation du corps de Manel qui semble sur le point de chuter. Cette scène reflète bien l'état mental de la protagoniste, au bord de l'effondrement.

[113] Nicolas Martin, « Queer : le mauvais genre de la SF », *La Méthode scientifique*, 23 juin 2021, https://www.radiofrance.fr/.

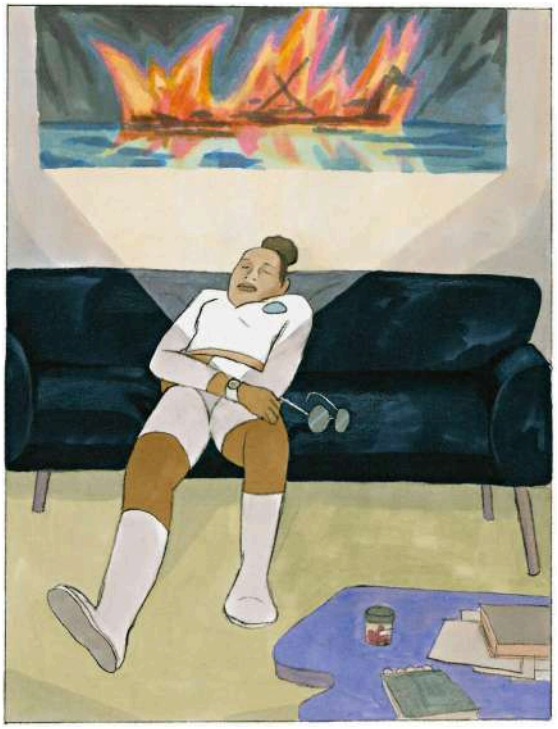


*fig. 4*



*fig. 5*

Sur Terre ou dans l'espace, tous les décors sont propices à l'introspection. Ainsi, l'histoire de la bande dessinée *Dans un rayon de soleil* ne porte pas tant sur la mission principale des membres du vaisseau - rénover des bâtiments anciens parsemés dans la galaxie -, mais plutôt sur le développement du personnage de Mia, à travers la confrontation à ses souvenirs. Ce voyage spatial intérieur, qui condense l'infinité de l'espace à l'intérieur de lieux de vie et métaphorise le parcours psychique des personnages, est un « novum* remarquable[114]». La découverte de l'*inner space* est ici supérieure à celle de l'*outer space*, pour reprendre les mots d'Elyo Mendes de Oliveira[115].

> Le caractère presque intime de l'infini qui boucle sur lui-même repose sur l'ambiguïté entre l'intérieur et l'extérieur, le paysage naturel et le paysage artificiel, seuils et portes permettant de passer de l'un à l'autre. [...] Seul l'iconotexte est capable de saisir de cette manière une proximité indicible entre des échelles incommensurables, dans une forme de sublime spatial[116].

Le décor ne sert pas qu'à mettre l'héro·ïne au centre de l'histoire ; il peut au contraire l'envelopper, ne faire plus qu'un avec ellui. C'est par exemple le cas dans ces planches

[114] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[115] Mendes de Oliveira, *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages*.
[116] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».

(*fig*. 6 et 7) de *Melek + Moi* (2023) de Lina Ehrentraut et de *Shit is Real*, où les sujets se fondent dans leur environnement.



*fig*. 6



*fig*. 7

Le décor constitue ici l'extension, la continuité d'une action donnée. Nici, la physicienne de *Melek + Moi* se trouve immergée, lorsque son corps transite vers un multivers, dans une substance multicolore indiquant le passage vers cet autre monde. L'utilisation de la couleur dans cette bande dessinée en noir et blanc la majorité du temps est ici sollicitée pour représenter les émotions intenses que peut ressentir Nici. En effet, les passages en couleurs surviennent lorsque la physicienne fait face à des moments où ses sentiments et ses pensées deviennent confuses. Cette sensation de chaos émotionnel est accentuée par l'utilisation d'un style graphique abstrait au sein des ces pages colorées. Dans le cas de *Shit is Real*, ce sont d'imposantes montagnes qui nous indiquent la situation dans laquelle Selma, le personnage principal, se trouve - telle une métaphore de sa difficulté à affronter ses problèmes.

Alors que nous venons de voir que le décor peut être employé comme reflet du paysage intérieur, comme processus d'introspection de protagonistes humain·e·s, les œuvres *Carbone et Silicium* et *Made in Korea* s'en éloignent en décentrant la quête de soi d'une perspective anthropocentrée. Les auteur·ice·s de deux bandes dessinées se concentrent davantage sur le vécu d'êtres *hardware* - pas seulement en tant que robots mais plus largement en tant qu'entités dotées d'une conscience -, et leurs interactions avec autrui. Finalement, le traitement de ces robots en tant que sujets principaux ne diffère pas tant de celui de protagonistes humains - du moins, si nous nous limitons à une comparaison au sein

de mon corpus. Jesse, dans *Made in Korea*, s'interroge sur le décalage que produit le fait d'être un robot parmi les humain·e·s, certes, mais ce qui le préoccupe le plus est surtout sa place en tant qu'enfant racisé dans une famille blanche, ainsi que des questionnements liés à son identité de genre. En effet, Jesse, incarné dans un corps perçu comme étant celui d'une fille, réalise à la puberté qu'il est en réalité un homme ; il va alors demander à son développeur un autre corps pour se sentir plus en harmonie avec lui-même. Cette double page, par le découpage progressif du coup de poing porté à la vitre, confère à la scène une impression de lenteur là où l'action elle-même est particulièrement brusque (*fig*. 8), comme si l'identité que Jesse avait tenté de maintenir jusqu'alors se décomposait elle aussi progressivement.

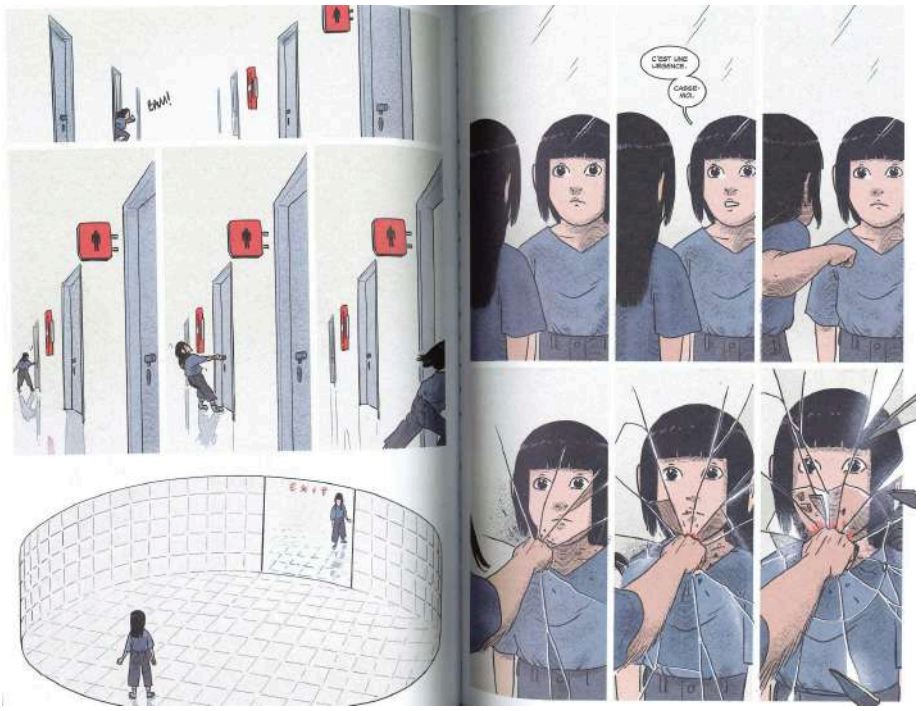



*fig*. 8

Les deux robots jumeaux·elles Carbone et Silicium vont, elleux, tenter de trouver un sens à leur vie, loin des raisons pour lesquelles iels ont initialement été créé·e·s. Leur quête initiatique va prendre des chemins différents ; Silicium décide, pour élargir son horizon de connaissances, de partir dans un grand voyage en solitaire, tandis que Carbone investit des liens avec d'autres androïdes et privilégie la sédentarité. Mathieu Bablet, l'auteur de cette œuvre, interroge également le rapport des robots à leurs corps, et là encore, l'approche des deux adelphes n'est pas la même. Si Silicium décide de garder son corps d'origine, quitte à ce que ce dernier devienne inutilisable, Carbone, ellui, se réinvente constamment. Ainsi, bien qu'iels aient été conçu·e·s de manière strictement identique, leurs expériences et leurs

parcours de vie opposés les conduisent à se forger des personnalités distinctes dans un monde qui court à sa perte. Comme nous pouvons le constater, la bande dessinée de science-fiction *queer* est donc un terrain favorable au développement des individualités - humaines ou non - dans toute leur complexité.

Ce basculement d'un regard posé sur une société à une perception centrée sur l'individu doit toutefois être nuancé : il serait, en plus d'être réducteur, faux de dire que ces récits de science-fiction *queer* excluent l'importance du groupe et des dynamiques systémiques. La littérature de système est ici bien présente, et celle racontant l'individu existait déjà dans une certaine mesure ; ce qui a changé relève davantage d'un changement de paradigme. Il est par ailleurs nécessaire, comme l'explique Ketty Steward, d'avoir conscience qu'un récit est systématiquement donné d'un point de vue situé, influencé par notre genre, nos privilèges, notre milieu social :

> Un récit, c'est un témoignage organisé et situé d'événements, qui porte sur le monde. [...] Un témoignage sur le monde diffère de la réalité de ce monde en ce qu'il ne prétend ni à la vérité ni à l'exhaustivité des informations disponibles. Le récit est situé, toujours, y compris quand il se présente comme porteur de neutralité en regard d'une norme donnée. Enfin, le récit se distingue de la description, en ce qu'il organise temporellement et logiquement des événements sous la forme d'un intrigue intelligible et porteuse de sens. [...] Je pose donc qu'un récit sera considéré comme transformateur en fonction de sa capacité à : ouvrir des perceptions nouvelles ; rendre possible un futur ; coexister avec d'autres ; se combiner avec d'autres[117].

Les scènes que nous venons d'analyser, bien qu'elles mettent les protagonistes au cœur du récit, permettent en parallèle de voir comment ces dernier·e·s entrent en interaction avec ce qui les entoure. Ces protagonistes n'évoluent pas de manière isolée, et c'est justement en s'attardant sur le cadre des récits dans lesquels iels naviguent que nous pouvons pleinement comprendre tous les enjeux et la profondeur de leurs identités. La dimension de l'autodétermination, c'est-à-dire le fait de pouvoir fixer par soi-même ses choix, ses actes, est ici fondamentale : les protagonistes, en interagissant avec leur environnement, peuvent satisfaire leurs besoins d'autonomie, d'appartenance sociale et de déploiement de leurs compétences[118]. Lors d'une table ronde nommée « Vers un futur de l'intime[119]», les

[117] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*, p. 29-30 et p. 39.
[118] Noémie Carbonneau, Robert J. Vallerand, Marc-André K. Lafrenière, « Chapitre 3. La théorie de l'autodétermination et le modèle hiérarchique de la motivation intrinsèque et extrinsèque : perspectives intégratives », *Traité de psychologie de la motivation. Théories et pratiques* (Malakoff : Éditions Dunod, 2019), p. 47-66, https://doi.org/.
[119] Caroline de Benedetti, « Vers un futur de l'intime », *Les podcasts des Utopiales !*, 29 janvier 2026, https://podcast.ausha.co/.

intervenant·e·s étaient d'avis que la mise en avant de l'intimité personnelle n'exclut pas l'intimité communautaire et son importance. Comme nous le verrons par la suite, les réflexions autour des possibilités et des façons de faire groupe font partie intégrante de la plupart des récits de mon corpus. Si la question de l'épanouissement individuel est importante, celle du bon fonctionnement des relations interpersonnelles l'est tout autant, voire davantage ; la liberté individuelle doit être encadrée par des limites sociales si nous ne voulons pas qu'elle déborde sur d'autres limites.

### 1.2. S'extirper du mythe héroïque

Dans mon corpus, la vulnérabilité est un élément souvent mis en avant. Ces récits accordent une place importante à la santé mentale et au processus d'introspection. *Cristal Céleste* (2024) de Joe Sparrow l'illustre bien avec le personnage de Dorothy qui se met à avoir des crises d'angoisses (*fig*. 9), crises qui vont par ailleurs être à l'origine de ses pouvoirs surnaturels.




*fig*. 9

*Strange Bedfellows* (2025) de Ariel Slamet Ries nous livre un autre récit traitant de la santé mentale, et plus particulièrement de l'anxiété et de la dépression à travers le personnage d'Oberon. La particularité de ces deux œuvres par rapport au reste de mon corpus se situe dans le fait qu'elles parlent frontalement de troubles psychiques. Cependant, même si ces protagonistes rencontrent des difficultés sur un plan personnel, ce n'est pas pour autant qu'iels se limitent à cela. Leurs problèmes de santé mentale ne sont pas placés au centre du récit, ils

sont avant tout mentionnés pour donner un peu de profondeur à ces personnages, pour mieux les comprendre. Si le portrait dressé de ces dernier·e·s est loin d'être misérabiliste, il ne s'agit pas pour autant d'en faire des figures de force ou de bravoure : iels composent simplement avec leurs problèmes, sans avoir vraiment d'autre choix. Ces récits privilégient ainsi la perspective d'une meilleure compréhension de soi à celle d'un dépassement de soi.

Comme nous venons de le voir avec les cas de Dorothy de *Cristal Céleste* et d'Oberon de *Strange Bedfellows*, certain·e·s auteur·ice·s misent sur des personnages auxquels il est facile de s'identifier, notamment parce que leurs expériences sont susceptibles d'être partagées par une large partie du lectorat. D'autres, au contraire, considèrent que les personnages principaux doivent rester assez neutres pour que le lectorat puisse facilement se projeter en eux et s'y identifier. C'est le point de vue pour lequel semble pencher Aisha Franz, avec ses personnages aux vies ordinaires, voire souvent médiocres. Sa bande dessinée *Shit is Real* l'illustre bien en dépeignant le quotidien compliqué de Selma, une jeune femme célibataire, sans ami·e·s et au chômage, qui n'arrive pas à se distinguer dans une société où l'ostentatoire et l'excessif sont de mise. L'écart entre la scène festive, avec des informations arrivant de partout au point où Selma ne sait (littéralement) plus où donner de la tête (*fig*. 10) et le moment où elle se retrouve seule dans son appartement très rudimentaire (*fig*. 11) est tout particulièrement frappant.




*fig*. 10




*fig*. 11

Dans *Le Grand vide*, Manel Naher va, elle, finir par perdre pied et douter de qui elle est (*fig*. 12), conséquence d'un monde dicté par la popularité où la mort survient lorsque l'on ne pense plus à vous. Betty et ses adelphes dans *Baby Blue* ont un rapport tout aussi conflictuel aux émotions : le fait d'être heureux·se leur est imposé, toute émotion négative étant considérée comme déviante, et par conséquent répréhensible. Sur la page ci-dessous (*fig*. 13), Betty est en plein processus de neutralisation de ses émotions négatives au centre de contrôle des émotions. Son visage semble passer par plusieurs émotions : d'abord neutre, le regard vide, blanc, la protagoniste émet ensuite un rictus tandis que ses yeux se noirçissent. Elle arbore alors une expression faciale beaucoup plus proche de la tristesse, et des larmes commencent à couler, larmes qui deviennent progressivement des fils lui sortant de tous les orifices, comme une sorte de purification.




*fig*. 12

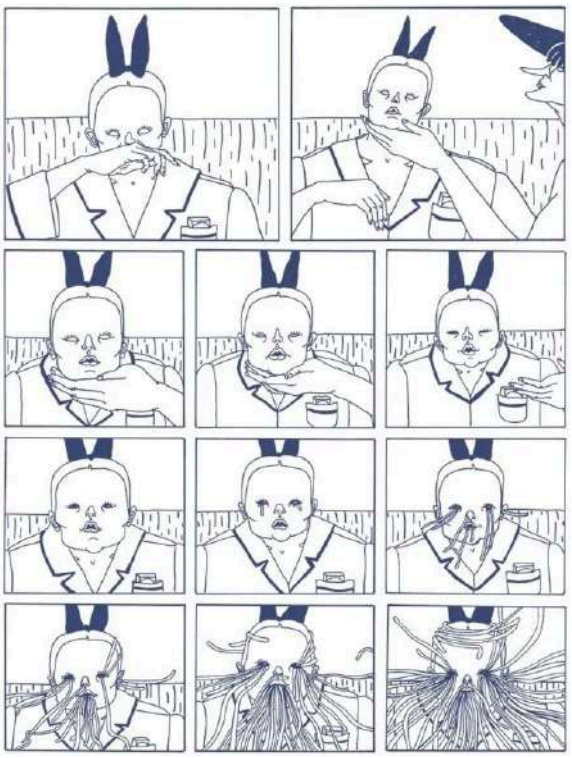


*fig*. 13

Magda, dans l'œuvre éponyme *L'Apocalypse selon Magda*, a ses règles pour la première fois (*fig*. 14 et 15) au moment même où l'annonce de la fin du monde, prévue dans un an, vient d'être faite. Le sujet des premières menstruations, que nombre d'adolescent·e·s expérimentent mais qui reste encore assez tabou, nous ramène ici à la réalité du quotidien, qui ne se met pas sur pause, même dans un contexte apocalyptique ; et pourtant, Magda ne peut que tenter de faire abstraction de cette nouvelle information, au vu du nombre de sujets plus urgents qu'elle doit gérer. Il n'empêche que cette scène rappelle que, outre les difficultés

psychologiques que peuvent rencontrer les protagonistes, certaines maladies chroniques, ou aléas physiques à l'instar des menstruations peuvent compliquer l'avancée de ces héro·ïne·s dans leurs quêtes.




*fig.* 14




*fig.* 15

En définitive, ces œuvres dressent les portraits d'individus dont le bien-être fluctue selon des causes internes comme externes. Nous sommes spectateur·ice·s de leurs moments de doutes, de fragilité. Læ lecteur·ice peut de ce fait s'identifier, ou du moins se mettre à la place de personnages qui sortent de l'archétype de l'héro·ïne ne présentant aucune faille psychologique. *Sans panique* fait office d'OVNI par rapport au reste de mon corpus en ce qui concerne le développement de la psyché des personnages. Danaé, l'une des deux protagonistes de ce récit, est une Galguantine. Celleux-ci ont une particularité : iels sont apathiques, ce qui signifie qu'iels ne ressentent absolument aucune émotion, positive comme négative (*fig*. 16 et 17). Son amie Romie, arrivée sur l'île de Galguantes après être tombée du ciel pour une raison inconnue, va donc tenter d'apprendre à Danaé les différents sentiments que l'être humain peut ressentir. Cette relation fonctionne par la réciprocité : Danaé aide Romie à apprivoiser et à relativiser ses émotions, et Romie, quant à elle, lui ouvre de nouvelles portes de compréhension sur elle-même.




*fig.* 16




*fig.* 17

La dimension autobiographique largement présente dans les œuvres étudiées ici peut en partie expliquer ce sentiment de familiarité ou de proximité avec les protagonistes. Cette présence s'explique notamment par le fait que, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de ce mémoire, cette nouvelle génération d'auteur·ice·s de récits de science-fiction *queer* a grandi dans un contexte marqué par les discours sur l'effondrement climatique, la mondialisation et les inégalités qu'elle produit, ainsi que par une imagerie de guerre omniprésente liée au développement d'armes de plus en plus meurtrières. L'insouciance, à moins de cumuler tous les privilèges, ne peut pas faire partie de notre réalité contemporaine ; pour ne pas se laisser submerger par le désespoir, les individus cherchent alors des manières d'extérioriser leurs pensées, de les partager. Les mettre sur papier, les illustrer, peut rendre ces pensées plus concrètes dans un premier temps, mais il est ensuite possible de prendre un peu de distance avec elles. Ainsi, si nous mettons toujours - au moins un peu - de nous dans nos créations, les bédéistes le font d'autant plus en évoquant des problématiques au plus proche de leurs expériences de vie communes. Que cette dimension autobiographique soit consciente ou non, elle est donc bel et bien présente. Pour citer Fredric Jameson :

> La vieille dialectique de l'identité et de la différence fait un inévitable retour en force, et aucune entreprise n'est plus idéologique, aucune n'est plus rivée au Soi, que lorsque je m'efforce désespérément d'échapper en pensée à ma situation, en imaginant le monde le plus lointain et le plus étranger qui soit : la pauvreté de ces images souligne assez bien les limites de mon expérience et mon incapacité à imaginer quoi que ce soit d'extérieur à moi[120].

Les propos de Fredric Jameson laissent entendre que conceptualiser ce qui dépasse notre réalité constitue une tâche proche de l'impossible, dans la mesure où l'imagination est structurée par le sujet qui imagine, et donc par ses expériences et connaissances. Vouloir penser « l'autre absolu » revient ainsi paradoxalement à renforcer le centrage sur soi. Imprégner la science-fiction d'intime la rend, dans cette logique, bien plus pertinente et authentique dans tout ce qu'elle a de plus fictif. Il n'empêche que les auteur·ice·s peuvent probablement essayer de lâcher prise dans le processus d'écriture en créant des protagonistes aux antipodes de leur propre personnalité, ce qui ne supprime pas pour autant la dimension intime des ces œuvres. Toujours est-il que le rapport à soi est, dans tous les cas, en partie défini par les relations interpersonnelles, qui laissent place à une autre forme d'intimité que celle que nous expérimentons dans notre individualité.

Une interrogation subsiste : que reste-t-il de la figure du héros au sens fort dans ces récits ? Au vu du nombre d'ouvrages qui constituent mon corpus, il est difficile de donner une réponse générale qui nous livrerait une figure unique de ce héros que nous perdons de vue dans ces bandes dessinées. Si nous considérons que le héros « traditionnel » est noble, fort et courageux, alors des vestiges de cette figure se retrouvent dans les caractéristiques des personnages analysés au cours de ce mémoire. En effet, malgré de faibles chances de réussite, les personnages d'œuvres comme *Hacker la peau*, *Hourglass* ou encore *Baby Blue* luttent pour leur droits, ou du moins pour leur survie. Cependant, ce n'est jamais de manière solitaire qu'iels parviennent à leurs fins, contrairement au héros traditionnel qui, même lorsqu'il bénéficie d'une aide extérieure ou d'un *deus ex machina*, n'envisage généralement pas la lutte comme un fait collectif. Une autre qualité souvent associée au héros est celle de sa beauté, de son physique puissant, ce qui n'est pas du tout un aspect mentionné ou valorisé dans les bandes dessinées ici étudiées. Peut-être pouvons-nous évoquer une dernière caractéristique liée au mythe héroïque : le héros est souvent perçu comme irremplaçable. Or, la plupart des protagonistes de mes bandes dessinées sont d'une banalité absolue - pensons à Selma de *Shit is Real*, à Magda de *l'Apocalypse selon Magda*, ou encore aux multiples individus de *Avant l'oubli*. C'est précisément par le biais de cette banalité que le lectorat peut s'identifier à des

[120] Jameson, *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*, p. 294.

personnages qui n'ont aucune prétention héroïque, sinon celle de mener au mieux leur propre existence. Ainsi, s'éloigner du mythe héroïque ne signifie pas tant effacer toute forme de personnage inspirant que créer d'autres formes d'héroïsme.

## 2. Coexister autrement : investir le potentiel des relations *queer*

### 2.1. Décentrer l'amour, valoriser l'amitié

L'entourage constitue un réel soutien pour pallier les conséquences de l'anxiété, du sentiment de solitude, ou bien du manque d'estime de soi. Les œuvres de mon corpus mettent en avant des relations qui sortent du cadre hétéronormatif, et font la part belle à l'amitié. Dorothy et Ellie dans *Cristal Céleste* partagent les mêmes pouvoirs et vont s'entraider, puis tisser des liens amicaux. Cette amitié se consolide au point qu'Ellie propose à Dorothy de rester avec elle, lorsque cette dernière décide de quitter la Terre (*fig*. 18).




*fig*. 18

*Le Grand vide* nous donne à voir cette pleine page (*fig*. 19), où la protagoniste, en larmes, trouve un peu de réconfort dans les bras de son ami Ali. La relation de Danaé et Romie dans *Sans panique* se caractérise par une amitié complexe : bien que les deux jeunes filles soient radicalement différentes, elles entretiennent un lien fondé sur la confiance et le partage (*fig*. 20). C'est justement cette incapacité à se comprendre qui va les rapprocher, leur donner envie de se déchiffrer mutuellement, jusqu'à y arriver.



*fig.* 19




*fig.* 20

Le genre science-fictionnel permet aussi de créer des formes de relations qui n'auraient pas pu avoir lieu dans un autre contexte ; cela est par exemple le cas dans *Tout ce qui reste de nous*. Le deuxième récit de ce recueil d'histoires porte sur un projet nommé « Cœur de la Mémoire », dont le fameux cœur, qui fonctionne à partir d'un·e « donneur·se » pour lui fournir du carburant, est censé pouvoir se substituer au moteur d'un vaisseau. Lors d'un voyage spatial utilisant cette nouvelle technologie un accident va se produire ; Kelo, la personne qui servait d'hôte à la machine, succombe à cet accident. Isla, l'une des passagères du vaisseau, réussit à survivre. Cette dernière va alors avoir accès aux souvenirs de Kelo, et commence à tisser une relation parasociale avec elle (*fig*. 21) en naviguant dans les différentes périodes de sa vie passée. Cette relation a beau être à sens unique, il n'empêche qu'Isla s'attache sincèrement à Kelo, au point de pleurer sa mort lorsqu'elle réalise qu'il n'y a pas de retour en arrière possible. La subtilité des émotions, l'instauration d'une atmosphère douce-amère - nostalgie d'une personne que l'on n'a pas connue -, est ici rendue possible par l'iconotexte*.



*fig*. 21



*fig*. 22

Les difficultés plus ou moins extrêmes que traversent les protagonistes permettent de revisiter les schémas de relations, de créer d'autres manières de vivre ensemble sans faire couple, ce qui n'empêche pas aux personnages de développer des liens très forts. C'est par exemple le cas de la bande dessinée *Hourglass*, où toute l'intrigue repose sur la relation qu'entretiennent Ana et Bonnie, et sur les épreuves qu'elles devront affronter pour rester unies. Ces deux scientifiques se retrouvent contre leur gré dans une base militaire, qui exploite des femmes chercheuses pour créer des armes et autres systèmes de défense dans un contexte de Guerre mondiale. Ana et Bonnie, initialement hostiles l'une envers l'autre, finissent par tisser un lien particulièrement fort, dont le sous-texte peut se prêter à une lecture lesbienne (*fig*. 23).



*fig*. 23

Selon Elio Possoz, si nous voulons construire des modes de vie communautaires, les liens sociaux les plus forts pour coexister de façon pérenne seraient les amitiés. Une prépondérance de l'amitié par rapport à l'amour romantique - et surtout à la famille nucléaire - permettrait de mieux s'organiser collectivement. Cette forme d'organisation collective à travers l'amitié se retrouve bien dans *Hourglass* où quatre consœurs, Diane et Carina, en plus de Ana et Bonnie, s'entraident pour former un mouvement de rébellion. L'amitié serait ainsi une toile sociale de base s'écartant de logiques individualistes où nous ne pouvons compter que sur soi et/ou sur sa famille - qui n'est, par ailleurs, pas toujours un bon soutien. Ce modèle pourrait conduire à plus d'horizontalité, en détruisant la dimension capitaliste de la supériorité ; en effet, toutes les amitiés sont, en théorie, mises au même niveau car nous les choisissons. Il y a de ce fait une logique moins utilitariste qu'au sein d'autres dynamiques relationnelles[121]. Néanmoins, il est important de rappeler qu'en dépit du fait que les relations amicales présentes dans les œuvres de mon corpus sont source d'épanouissement et de soutien, certaines amitiés peuvent contenir des dynamiques oppressives et maintenir des rapports de force. Il ne s'agit donc pas de tomber dans l'idéalisation d'une forme spécifique de relation, mais plutôt de voir ce qu'elle peut apporter, modifier dans nos rapports interpersonnels. Dans une logique *queer*, nous pourrions nous demander ce qu'il en est des relations interespèces (en dehors des IA en capacité de raisonner et de s'exprimer). Pouvons-nous vraiment parler d'amitié lorsque nous n'avons pas moyen de savoir ce que pense l'autre ? Il est en effet difficile dans ce cas-là de jauger l'intensité des sentiments partagés, ou même leur réciprocité.




*fig.* 24

[121] DoctriZ, « Des amitiés possibles », *Les podcasts des Utopiales !*, 27 février 2026, https://podcast.ausha.co/.

Je ne peux pas confirmer ou infirmer la possibilité de ce genre d'amitiés, car elles ne sont pas représentées dans mon corpus - à moins que nous ne considérions comme telle la relation que Selma de *Shit is Real* entretient avec son poisson (*fig*. 24), lequel lui sert par ailleurs plutôt de substitut thérapeutique que de compagnon.

L'amitié est un amour qui se suffit à lui-même, comme en témoignent les bandes dessinées que nous venons de mentionner. Le fait qu'il n'y ait pas les mêmes attentes qu'en amour romantique permet de développer de nouveaux schémas relationnels ayant un véritable intérêt narratif. En effet, plutôt que læ lecteur·ice soit dans l'attente de signaux indiquant que deux protagonistes commencent à ressentir une attirance romantique mutuelle, et que la concrétisation de cette attirance soit une forme de finalité du récit - ou du moins un enjeu central -, iel peut se focaliser sur d'autres aspects de la narration et de la relation entre les protagonistes, qui peut prendre de multiples formes en dehors du cadre amoureux. Toutefois, même si la logique du contrat est peut-être moins rigide qu'au sein du couple, ou du moins, moins explicite, l'amitié n'échappe pas à cette dimension contractuelle, qui, bien que différente de celle du couple, repose elle aussi sur des dynamiques de réciprocité et d'engagement. Comme le souligne Alice Raybaud, « en amitié comme ailleurs, on a [...] tendance à s'assembler avec celles et ceux qui nous ressemblent socialement[122]». L'autrice constate par ailleurs dans son enquête que « les personnes queers sont nombreuses à expérimenter et à assumer un rapport plus fluide entre amour et amitié[123]». Dans ce cadre, les relations peuvent naviguer entre amitié et romance, aller d'un schéma à l'autre, se figer temporairement dans une dynamique donnée. Ainsi, lorsque Betty et Berina de *Baby Blue* ôtent leurs masques, elles peuvent enfin se laisser aller à la tendresse (*fig*. 25). Se montrer à visage découvert représente ici un acte de confiance comme confirmation d'une réciprocité des sentiments éprouvés. C'est le balbutiement des sentiments amoureux adolescents que Elizabeth Holleville va, elle, représenter dans *Immonde !*, avec une romance lesbienne entre Camille et Nour (*fig*. 26). Les deux adolescentes, confrontées à l'urgence d'une potentielle invasion de la ville par de monstrueuses créatures, découvrent à travers leur relation une manière de continuer à trouver un peu de légèreté et de sens au quotidien.

[122] Alice Raybaud, *Nos puissantes amitiés* (Paris : La Découverte, 2024), p. 16.
[123] Alice Raybaud, *Nos puissantes amitiés*, p. 182.




*fig. 25*




*fig. 26*

Écarter le modèle du couple hétérosexuel et monogame de ces narrations permet d'appréhender autrement des modèles de relations trop souvent marginalisées dans la réalité. L'homosexualité, le polyamour, et tous les autres schémas relationnels qui n'ont pas besoin d'être nommés ni encadrés font, de ce fait, implicitement ou explicitement partie de la norme[124].

Adopter un usage *queer* des mots revient à les détourner de leur sens d'origine, détruire symboliquement les institutions hétéronormatives qui promettent le bonheur au prix d'une vision étriquée d'une vie réussie, conforme. Sara Ahmed invite à squatter la famille, à l'habiter différemment et à la réinventer[125] pour s'extirper de visions étriquées comme celle du slogan tristement célèbre « un papa, une maman » porté par la Manif pour tous. Les lendemains imaginés dans la bande dessinée de science-fiction *queer* permettent donc de repenser notre manière de faire liens avec autrui, d'imaginer de nouvelles manières de vivre ensemble. Cependant, faire couple, et plus généralement faire duo, ne suffit pas toujours à surmonter certaines difficultés, notamment lorsque ces dernières sont d'ordre systémique. Dans cette logique, l'organisation collective peut être considérée comme une manière de compenser les failles de relations exclusives.

[124] Licari-Guillaume, « Relire la science-fiction féminine américaine des années 1980 ».
[125] Ahmed, *Vandalisme queer*.

## 2.2. Passage de la figure du protagoniste solitaire au groupe communautaire

Si je ne l'ai pas encore mentionné jusqu'à présent, il est manifeste que la plupart des œuvres de mon corpus montrent l'importance de la communauté, qui offre une toile sociale de base où l'on peut compter sur l'entourage. Cela est particulièrement visible dans des bandes dessinées comme *Hacker la peau* ou *Woman World*. La vie des protagonistes de *Hacker la peau*, Prin, Axl et Molly, un trio en polycule*, s'exerce dans les marges, dans la lutte pour endiguer le fascisme et revendiquer leurs droits. Dans ce Lyon futuriste, l'extrême droite passe en force au gouvernement ; notre trio devra donc demeurer uni, malgré les tensions provoquées par des problèmes de jalousie, pour résister à l'assaut d'une violence autoritaire et normative qui cherche à effacer leurs existences. Si *Woman World* ne construit pas son récit autour de la résistance, cette bande dessinée nous montre, elle, la nécessité de la communauté lorsque notre système social a été complètement chamboulé. Malgré la disparition totale des hommes de la surface de la Terre et la multiplication des catastrophes écologiques, c'est sur le quotidien d'une communauté de femmes drôles, aimantes, inventives et travailleuses que le récit se concentre. Cette société, au prime abord idéale, n'empêche pas pour autant la présence ponctuelle de tensions. *Détour par Epsilon* explore également la possibilité de refonder des rapports humains plus stables, des collectifs pérennes et inclusifs, dans un monde post-apocalyptique frappé par une épidémie meurtrière[126]. Ce projet honorable n'aboutira malheureusement pas à une société idéale ; nous étudierons plus en détail ces tentatives d'organisation dans une partie qui leur sera entièrement consacrée. Quoi qu'il en soit, montrer ces discordes, ces désaccords, rejoint ce que je disais dans mon analyse de l'utopie sur l'importance de ne pas fantasmer un système sans conflits ; tout l'intérêt de ce type de narration réside dans la réflexion autour de l'origine des tensions, et sur la manière dont elle peuvent être réglées - ou du moins apaisées.

Outre l'accent mis sur la construction et le fonctionnement de système communautaire, la bande dessinée de science-fiction *queer* permet aussi de valoriser la place des femmes au sein de ces communautés. Ainsi, dans *Eksploracja*, l'avant-garde de l'équipe de scientifiques-astronautes est composée de deux femmes chargées de retrouver l'*Arbea Nauticeum* et l'*Obsidonita Kevlar* qui, associées à d'autres matières organiques, assureraient la survie d'une humanité en proie à des évènements paranormaux. L'équipe est mixte et fonctionne sur l'écoute, la communication des émotions, et la prise de décisions à partir d'un

[126] Huz, « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ».

modèle démocratique. L'importance de la place donnée aux femmes est faite dans une approche se voulant probablement féministe, en contraste avec la hiérarchie militaire masculine que l'on associe habituellement aux fictions apocalyptiques classiques[127]. La bande dessinée *Avant l'oubli* propose, elle, une vision où la gravité de la fin du monde est contrebalancée par la délicatesse de la vie quotidienne. Le fait de savoir d'emblée que l'extinction de l'humanité est proche et inéluctable permet à la narration de ne pas s'attarder sur les causes de cette catastrophe, mais plutôt sur ses conséquences psychologiques sur les individus. En plaçant l'intimité des personnages au cœur de l'histoire, Lisa Blumen rappelle que, même au bord de l'effondrement, l'humanité et les différentes formes d'attaches relationnelles subsistent à travers les gestes du quotidien, les moments de vie et les souvenirs partagés. L'importance accordée aux espaces intérieurs, à l'image du foyer, mais aussi à la nature, offre aux personnages comme aux lecteur·ice·s des lieux de refuge et de reconstruction suspendus hors du temps, qui viennent appuyer sur la lenteur et la dimension contemplative du récit[128].

La mise en scène de groupes et de communautés permet de porter un autre regard sur les relations que nous entretenons avec notre environnement social. Le passage de la figure de héros solitaire à des groupes communautaires invite à reconsidérer notre propre manière de fonctionner, et à apprendre à s'en détacher pour mieux appréhender d'autres façons d'être et de penser extérieures à notre réalité. Si, comme nous l'avons vu dans la partie traitant du rapport à soi, évoquer l'individualité a son importance, se décentrer du sujet pour parler du groupe donne l'opportunité de développer différentes thématiques selon les caractères et les vécus des personnages, et ainsi de leur conférer davantage de profondeur. Envisager le groupe comme un socle de solidarité conduit à souligner l'importance du soin apporté aux autres, et tout particulièrement aux personnes les plus marginalisées, qui sont souvent les premières touchées par les violences des structures dominantes. Cette logique du *care*, ce qui soigne, consiste à donner sans rien attendre en retour, tout en contribuant à construire un socle de solidarité et de confiance. Être là les un·e·s pour les autres, se protéger mutuellement et développer de nouveaux outils ainsi que de nouvelles façons d'entrer en relation pour y parvenir remet en cause toute l'organisation de la société, ou du moins sa dimension déresponsabilisante, infantilisante et paternaliste[129]. Le *care* invite également à interroger la

[127] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[128] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*.
[129] Stuart Calvo, « Queer : l'autre rive de la SF », *Socialter* (Paris : Socialter), n°HS8, p. 120-125, 27 mars 2020, https://www.socialter.fr/.

manière dont nos récits distribuent l'attention et la valeur entre leurs différents éléments. Cette notion est présentée, dans certaines bandes dessinées de mon corpus, sous des formes qui s'écartent des représentations conventionnelles de la solidarité. *Melek + Moi*, constitue un exemple pertinent ; le récit est introduit par Nici, au bar, qui confie ses problèmes à la serveuse. Cette dernière lui répond : « je crois que j'ai ce qu'il te faut, Nici », avant de lui préparer un cocktail dont les effets dépassent largement les attentes de la physicienne. La dégustation du cocktail donne lieu à une explosion de formes abstraites multicolores (*fig*. 27) rappelant son passage dans des multivers, comme pour signifier un état de symbiose absolue avec elle-même. Vers la fin du récit, Nici échange davantage avec la serveuse, qui lui propose alors une solution concrète à sa situation qui n'a fait depuis que s'aggraver : travailler avec elle au bar afin de reprendre sa vie en main.

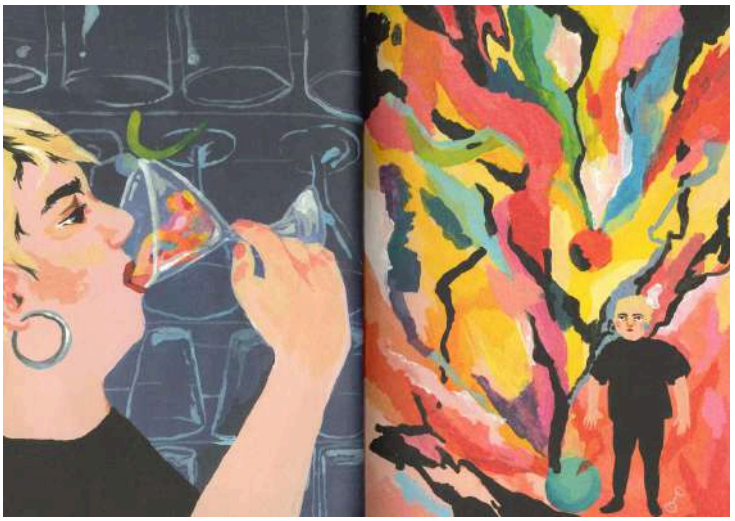


*fig*. 27

*Sans Panique* propose une autre manière, pour le moins originale, de prendre soin les un·e·s des autres. Romie cherche à convaincre les Galguantin·e·s de quitter l'île avant qu'une météorite ne s'y écrase. Or, ces dernier·e·s étant apathiques, iels ne prennent pas conscience du danger imminent et ne souhaitent pas partir. Avec l'aide de Danaé, Romie décide donc de les pousser à bout sensoriellement en leur faisant goûter un plat composé d'ingrédients improbables. Cette expérience désagréable les « guérit » de leur apathie et les pousse finalement à réagir face au danger. Une double page de cette bande dessinée (*fig*. 28) est remarquable en ce qu'elle donne à voir la multiplicité des réactions adoptées par les Galguantin·e·s lorsqu'iels font pour la première fois l'expérience de sensations et d'émotions.
Au premier abord, le fait d'outrepasser leurs limites sensorielles pourrait être perçu comme une forme de violence. Pourtant, cette solution apparaît comme la seule susceptible de les convaincre de quitter l'île avant qu'il ne soit trop tard. Ainsi, le *care* n'est pas nécessairement

synonyme de douceur ou de réconfort immédiat ; il peut aussi prendre la forme d'interventions inconfortables lorsqu'elles visent à préserver autrui d'un danger plus grand.



*fig.* 28

En sacralisant certains personnages, d'autres sont relégués au second plan, participant ainsi à hiérarchiser les vies. En fonction de la personne qui lit notre histoire, les interprétations, les morales retenues et les points sur lesquels l'attention est portée diffèrent. Il y a un sérieux enjeu à comprendre comment construire notre communauté, nos souffles communs, d'autant plus lorsque nous sommes marginalisé·e·s au quotidien[130]. Lorsque nous appartenons à une minorité, il est facile de finir par se percevoir comme un problème, car faire l'expérience de la structure dominante consiste souvent à se heurter à des obstacles qui empêchent d'agir ou d'être pleinement soi-même[131]. Je tenais à ce propos à citer Marielle Macé, dont le travail sur le « nous », les « noues » et tout ce qui déborde, résonne beaucoup avec la conception de communauté que nous avons ici analysée.

> On se dit que "nous" est une affaire de liens, d'attachements, de mêlements, d'interdépendance et d'arrachements, et de démêlements et de dénouements - plutôt que d'appartenance et d'identification. [...] Peut-être "nous" est-il alors quelque chose comme le pluriel de "seul» : il ne se fait pas à partir de nos "je", affirmés ou vacillants, mais à partir de nos solitudes. [...] Nous faisons et défaisons des collectifs avec ces solitudes et non pas malgré elles. Nous ne nouons rien d'autre, et c'est déjà tellement, que notre égal tremblement, que nos égales potentialités[132].

---

[130] Émeric Cloche, « Une destruction joyeuse », *Les podcasts des Utopiales !*, 28 novembre 2025, https://podcast.ausha.co/.
[131] Ahmed, *Vandalisme queer*.
[132] Marielle Macé, *Nos Cabanes* (Paris : Éditions Verdier, 2019), p. 19 et p. 21-22.

Une forme particulière de récit, que nous retrouvons aussi bien en littérature que dans la bande dessinée, permet de mettre à l'honneur les subjectivités des individus tout en faisant interagir ces individualités entre elles : il s'agit du récit choral. Dans mon corpus, *Avant l'oubli* - que je ne présente plus - en est un parfait exemple. Macha Zelwer développe cette idée en constatant que cette forme de récit permet à Lisa Blumen de réunir au sein d'une même œuvre des voix et des trajectoires parfois très différentes, qui sont pourtant amenées à se croiser[133]. La plupart de ces personnages ne se seraient probablement jamais parlé dans d'autres circonstances, mais l'urgence d'une fin du monde imminente provoque des rencontres inattendues, en plus d'écarter toute notion de hiérarchie : dans cette histoire, il n'est pas question d'individus plus riches souhaitant partir de la Terre en délaissant celleux qui n'auraient pas les moyens pour réaliser un tel projet. Certes, les navettes d'évacuation semblent instaurer un ordre de passage en privilégiant les « cas particuliers » comme en témoigne une femme enceinte (nous pouvons supposer qu'elle fait référence aux personnes les plus vulnérables, étant elle-même incluse dans les « cas particuliers »), mais tout le monde est censé suivre le plan d'évacuation - bien que certaines personnes décident malgré tout de rester sur Terre. Il est difficile d'identifier un personnage principal, et là n'est d'ailleurs pas le propos ; si certains personnages apparaissent moins souvent ou sont moins développés, ils ne jouent pas pour autant un rôle qui doit être vu comme secondaire. Chacun de ces personnages a quelque chose à apporter, et même s'ils ne servent pas forcément à faire progresser l'intrigue, ils ont leur importance dès lors qu'ils font partie intégrante du monde imaginé par l'autrice. Leur existence dépasse les limites des pages et se poursuit en dehors du récit visible, permettant au ou à la lecteur·ice de supposer la suite de ce récit. Macha Zelwer conclut cette réflexion sur le récit choral en arguant que :

> [il] permet une juxtaposition plutôt qu'une succession d'histoires qui permet de révéler la beauté et la puissance des expériences individuelles lorsqu'elles font partie d'un ensemble, d'un tissage qui rend le tout plus solide et au sein duquel de nouveaux motifs peuvent émerger[134].

Lors d'un entretien entre Macha Zelwer et Lisa Blumen, la bédéiste a bien confirmé l'importance qu'avaient pour elle les récits choraux, et plus généralement non linéaires. Selon elle, ils offrent la possibilité d'être relus plusieurs fois en adoptant un autre regard, et de ne pas uniquement se focaliser sur la trame narrative principale, mais aussi sur toutes les

[133] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*.
[134] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*, p. 96.

histoires secondaires. Lisa Blumen explique dans cet entretien que le récit choral s'accordait bien avec le synopsis d'*Avant l'oubli*, où le fil narratif principal et sa conclusion sont annoncés dès le début : la fin de l'humanité est inévitable. Ce qui importe alors, ce sont les récits secondaires, ces existences que nous pourrions considérer comme insignifiantes, et qui sont pourtant dignes d'attention[135]. Quelle que soit la forme que prennent les relations développées dans les œuvres que nous avons analysées, elles constituent des refuges vers lesquels se tourner lorsque nous avons besoin de repos, de réconfort, que nous sommes confronté·e·s à des situations qui nous rendent vulnérables, qui constituent une menace. Le refuge peut être symbolique, se mettre en place à travers les relations que nous entretenons, mais il peut également avoir une dimension matérielle. C'est ce que nous allons voir à présent, en évoquant le rapport que les humain·e·s, au-delà du vivant, entretiennent avec les mondes dans lesquels iels naviguent.

# 3. Refaire monde avec l'environnement

## 3.1. Déploiement d'écosystèmes fictionnels

La thématique du rapport à l'environnement peut à première vue sembler s'éloigner des deux concepts précédemment étudiés dans cette partie - l'individualité et la communauté -, qui faisaient davantage référence à l'être humain. Pourtant, nous coexistons au quotidien avec d'autres formes de vie, de matières organiques et inorganiques, et ce sont précisément ces éléments non-humains qui permettent aux humain·e·s de se construire et de s'éprouver. Dans la majeure partie des bandes dessinées de mon corpus, les protagonistes évoluent au sein de riches univers graphiques nous présentant des biodiversités plus ou moins proches de notre réalité. Ces univers peuvent aussi bien être végétaux que minéraux, sobres comme maximalistes.

Un courant de pensée issu des sciences humaines et sociales et présent dans certaines bandes dessinées de mon corpus entre en résonance avec cette attention portée à la nature : il s'agit de l'écoféminisme. Celui-ci place au centre de sa réflexion la question des relations de genre et de domination dans l'approche de la protection environnementale[136]. L'introduction du terme est généralement attribuée à Françoise d'Eaubonne, qui l'emploie en 1974 dans son

[135] Zelwer, « Nostalgie d'une époque inconnue. Entretien avec Lisa Blumen ».
[136] JBB, « Écoféminisme », *Géoconfluences*, 02 juillet 2024, https://geoconfluences.ens-lyon.fr/.

ouvrage *Le féminisme ou la mort*[137]. Précisons toutefois que certaines œuvres étudiées dans ce mémoire traitent d'écologie et de biodiversité sans pour autant relever de l'écoféminisme, comme cela est le cas de *In-Humus*. L'écoféminisme ne se limite donc pas aux seuls enjeux environnementaux, mais articule ceux-ci à des questions sociales ; *Les fées Scientifiques*, par exemple, s'inscrit plus clairement dans cette mouvance. Cette bande dessinée fait partie de la collection « Sorcières », lancée en 2015 par les éditions Cambourakis, qui vise à retrouver les voix multiples des féminismes et d'en faire émerger de nouvelles. Bien que je sois assez critique de certains choix éditoriaux de cette collection comportant des publications et rééditions portées sur le *new age*[138], « Sorcières » propose d'autres récits autours de la science-fiction féministe (*Protocole Solitude* (2024) de Joanna Russ ou *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme) et de l'écoféminisme (*Reclaim. Anthologie de textes féministes* (2016) de Émilie Hache ou *Écologies déviantes. Voyage en terres queer* (2021) de Cy Lecerf Maulpoix). Il n'est donc pas étonnant que la bande dessinée *Les fées scientifiques*, qui traite justement de science-fiction et d'écoféminisme, ait été publiée dans cette collection. Cette bande dessinée hybride, principalement destinée à un public *young adult*, mêle le didactisme avec l'introduction de figures féminines scientifiques ayant réellement existé (Jane Goodall, Temple Grandin ou encore Lynn Margulis) à la fiction, avec la préfiguration d'une île écoféministe dans un contexte néolibéral[139]. La dimension didactique de cette œuvre peut être expliquée par le fait que son autrice, Zoé Sauvage, a d'abord suivi une maîtrise dans les sciences de l'écologie, l'éthologie et l'évolution avant de traduire visuellement sa fascination pour le monde vivant à travers le médium de la bande dessinée[140].

*Les fées scientifiques* adopte une position intermédiaire en défendant un point de vue scientifique rigoureux, aux antipodes d'approches écoféministes plus spiritualistes, tout en présentant un rapport sensible au vivant. Cette histoire qui se déroule en 2037 retrace le parcours de Zoa, étudiante en biologie, qui effectue un stage dans l'une des dernières réserves préservant encore des écosystèmes naturels, « Écotopia » (*fig*. 29 et 30). Son stage lui permet de rencontrer et d'échanger avec les scientifiques précédemment citées et l'amène à modifier progressivement son rapport à l'environnement, mais aussi à elle-même. Le récit interroge ainsi la possibilité d'une symbiose entre toutes les formes d'existence et met l'accent sur les

[137] Ce concept n'est cependant pas propre au contexte français, et se déploie dans d'autres régions du monde ; dans les années 1970 par exemple, des villageoises indiennes fondent le mouvement Chipko, qui peut être considéré rétrospectivement comme écoféministe.
[138] Avec, par exemple, *Le Guide pratique du féminisme divinatoire* (2011 pour la première édition) de Camille Ducellier.
[139] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[140] Zoé Sauvage, « Bio », *Zoé Sauvage*, 2014, https://zoesauvage.com/.

relations et les interactions possibles entre humain·e·s et autres espèces, par opposition à une conception d'un féminisme libéral qui encouragerait l'émancipation individuelle à travers des trajectoires personnelles plutôt que collectives. Lors du *twist* final, la portée écoféministe du récit s'élargit à l'échelle spatiale : la survie des personnages repose sur l'interdépendance des êtres et sur leur capacité à communiquer, soulignant ainsi que le social est un savoir tout aussi important que ce que l'on perçoit habituellement comme les « sciences exactes »[141]. Ce renversement épistémologique peut être mis en parallèle à notre entrée récente dans l'ère dite Anthropocène, cette nouvelle époque géologique qui se caractérise par l'impact sans précédent des activités humaines sur l'écosystème terrestre[142].

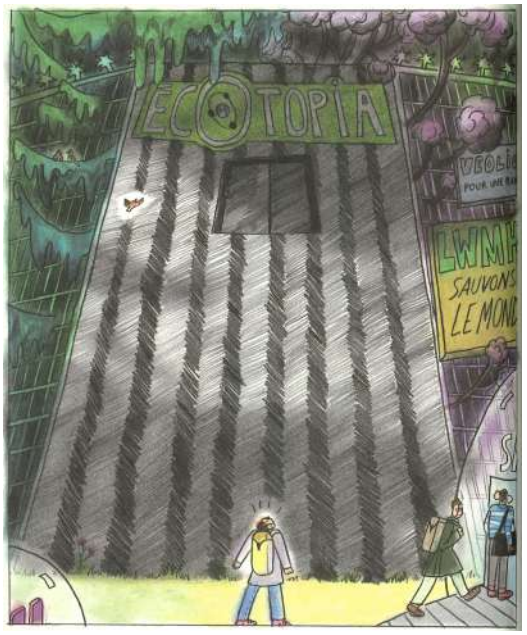



*fig.* 29




*fig.* 30

La question de l'écoféminisme se revendique dans ce contexte comme une base de réflexion et de critique théorique face à cette pression exercée par les humain·e·s sur l'environnement ; la théorie *queer* peut alors envisager un dépasssement de la conception archaïque de la « Terre-Mère » en s'attachant à déconstruire aussi bien les marqueurs du genre que les catégories traditionnellement associées à la nature[143]. Pour citer Émilie Notéris :

> Une division entre qualités féminines intrinsèques associées à la Terre et qualités masculines intrinsèques rapprochées de la société et la culture, même si détournée stratégiquement, ne fait que reconduire les binarismes essentialistes et biologisants. [...] Le recentrement sur

[141] Guignard, « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».
[142] Michel Magny, « L'Anthropocène », *CNRS Écologie et Environnement* (Paris : Que sais-je ?), janvier 2021, https://www.inee.cnrs.fr/.
[143] Notéris, *La Fiction réparatrice*.

> "l'être" (être terrien, le devenir, plutôt que de posséder la terre ou une identité fixe), qu'initie la *queerisation* de l'écologie, autorise un questionnement sur la "nature humaine" et sur la prolifération de nouvelles natures humaines, sous forme de récits, en ce qui nous concerne[144].

Momoko Seto, lors d'une prise de paroles aux Utopiales avant la projection de son long métrage *Planètes* (2025), a soulevé un point que j'ai trouvé particulièrement pertinent : pour mettre au centre de l'attention des éléments que nous ne remarquons pas - ou que nous ne pouvons pas percevoir - au quotidien, nous devons créer de nouvelles manières de les faire exister. La réalisatrice a pris l'exemple de la production du film *Planètes*, qui l'a poussée à réfléchir à la création de sons propres aux akènes de pissenlits. Cette réflexion peut poser la question des onomatopées dans la bande dessinée de science-fiction, de la manière dont elles sont employées pour signifier l'existence d'autres formes de vie, d'imaginaires qui se passent à - et sous - nos pieds. Dans *Les fées scientifiques*, un « néo aurochs » - ancêtre de la vache - trempe sa langue dans l'eau alors que Zoa s'y prélasse, produisant un bruit transcrit par l'onomatopée peu commune « blorf ! » (*fig*. 31). Plus tard dans le récit, après avoir affronté ses pensées intrusives liées à la peur de nourrir un système capitaliste, de détruire ce qu'il reste de l'écosystème et d'être trop autocentrée, Zoa renoue à la nature et se remet alors à entendre cette dernière, notamment à travers le chant des oiseaux, retranscrit par des « tsuiiit tsuuuit ! » (*fig*. 32). Ces manifestations sonores accompagnent ainsi l'évolution du personnage et son rapprochement progressif avec le vivant, l'attention qu'elle lui porte davantage au cours du récit.

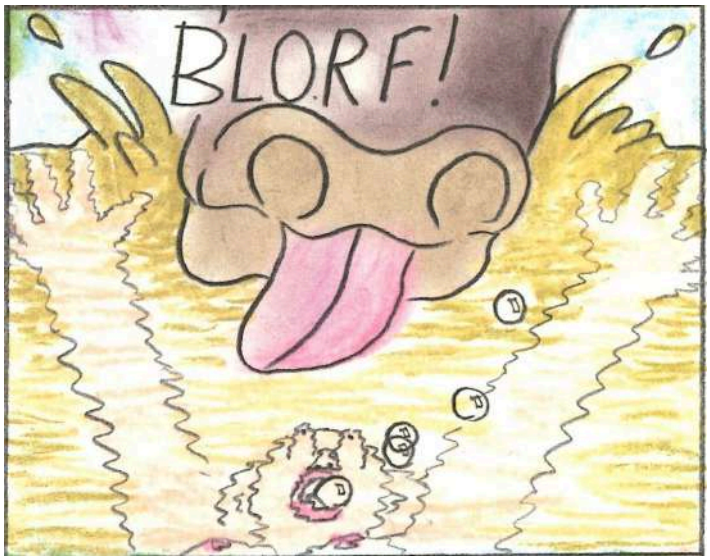



*fig*. 31




*fig*. 32

[144] Notéris, *La Fiction réparatrice*, p. 97.

J’insiste sur le fait que, malgré les critiques légitimes adressées à certaines formes d’écoféminisme en raison des risques d’essentialisation qu’elles impliquent, le dialogue entre science-fiction et pensée écoféministe ne vise nullement (du moins, dans la majeure partie des cas) à faire l'apologie d'un « féminin sacré », pas plus qu’il ne participe d’une logique d’appropriation ou de colonisation de la nature. La majeure partie des auteur·ice·s exploitant cette thématique tentent simplement de mettre en lumière ce qui nous échappe, ce que nous avons trop longtemps refoulé dans une opposition binaire nature/humanité. L'emploi du genre science-fictionnel permet des rencontres interespèces, la construction de nouveaux horizons de vivre-ensemble[145]. Julie Michelin, elle, représente dans *Eksploracja* une biodiversité mutante (*fig*. 33), qui ne cesse d'évoluer en permanence tandis que les scientifiques cherchent à tout prix à stabiliser cet écosystème. À l'inverse de caractéristiques propres à l'écoféminisme - respect manifeste du biotope, volonté de symbiose avec le vivant et le non-vivant - la nature est ici représentée comme un danger.



*fig*. 33



*fig*. 34

L'environnement peut par conséquent s'avérer menaçant ; cela est particulièrement visible dans *Immonde !*, où des créatures délogées de souterrains envahissent la ville de Morterre (*fig*. 34). Si ces créatures n'hésitent pas à massacrer les habitant·e·s, il convient de rappeler que le cœur du problème est lié aux ambitions démesurées d'une entreprise minière locale,

[145] Guignard, « “Woman enough to survive”. Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».

Agemma, qui veut exploiter la mine souterraine pour extraire les parties de la roche les plus riches en tomium - un minerai si puissant qu'il libère quatre fois plus d'énergie que l'uranium utilisé dans les centrales nucléaires. En plus de violenter l'environnement, l'entreprise Agemma manque donc aussi de considération envers ses employé·e·s en les faisant travailler sur un terrain radioactif. Le propos d'*Immonde !* n'est donc pas de craindre les menaces potentielles engendrées par les activités humaines, mais plutôt de s'attaquer à la racine du problème en manifestant contre ces activités. D'autres expériences scientifiques peuvent prendre une mauvaise tournure, sans pour autant impacter l'environnement. Cela est notamment le cas dans *Melek + Moi*, où les expériences de la physicienne Nici produisent des réactions chimiques représentées par des formes chimériques (*fig.* 35). Par moments, ces formes viennent se confondre avec son propre corps (*fig.* 36), rendant difficile toute distinction entre ce qui relève de son être et ce qui appartient à l'environnement ; tout se mêle alors, jusqu'à brouiller la frontière entre réactions chimiques, pensées et émotions.

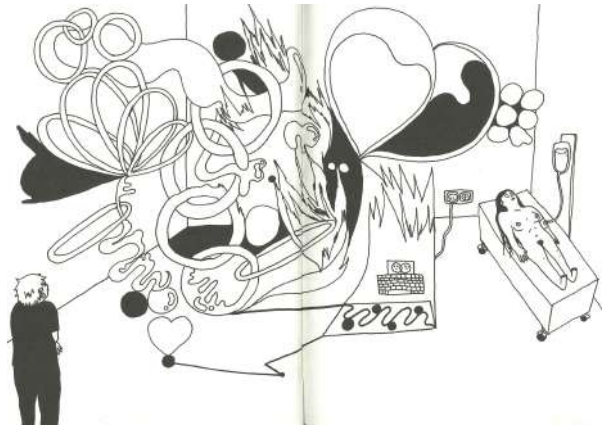


*fig.* 35



*fig.* 36

Le décor-paysage constitue un puissant vecteur pour signifier une multitude d'éléments au sein d'un récit. Ces décors structurent le point de vue des personnages, leur rapport face à ces mondes fictionnels, dépassant ainsi le simple rôle d'intermédiaire. Les liens entre ces personnages et ces environnements jouent parfois un rôle prépondérant dans la narration et contribuent à mettre en place des procédés favorisant l'immersion dans la fiction[146]. Dans le cadre de l'histoire des arts, le paysage est perçu comme un arrière-plan servant de décor aux scènes ; à l'époque moderne, il a reçu un intérêt plus important pour parfois devenir lui-même le sujet principal des illustrations. En histoire des savoirs, le paysage est une étendue s'offrant à l'observateur, fragmenté selon les disciplines

[146] Mendes de Oliveira, *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages*.

géographiques entre portion de territoire, espace vécu et espace perçu[147]. Outre les récits se déroulant sur Terre ou dans des multivers, certains, à l'instar de *Dans un rayon de soleil*, révèlent d'autres imaginaires graphiques se situant dans l'espace. Le système sémiotique de la bande dessinée, comme l'explique Irène Langlet, permet de faire coexister narration et contemplation, immersion et documentation, au sein d'une même dynamique d'images séquentielles[148]. *Dans un rayon de soleil* présente un décor enveloppant, avec le noir étoilé de l'univers, arrière-plan omniprésent, qui est autant murs que paysage *(fig*. 37). Le médium de la bande dessinée, en ayant recours à la variation des points de vue et des cadrages, permet d'observer le paysage spatial en mouvement à travers les cases (*fig*. 38), et non pas seulement dans l'illustration fixe.



*fig*. 37



*fig*. 38

*Dans un rayon de soleil* joue sur les contrastes avec des personnages parfois représentés comme de petites silhouettes face à l'étendue infinie du cosmos. Cette disproportion visuelle entre les corps et leur environnement contribue à faire du paysage spatial une présence englobante. À l'inverse, certaines séquences rapprochent le regard des personnages grâce à des cadrages plus serrés, qui donnent à voir leurs expressions et leurs interactions. Les corps ne sont donc jamais dissociés du paysage : ils servent au contraire à en mesurer l'échelle et à rendre perceptible la place qu'occupent les personnages dans cet environnement à un moment donné. Si *Dans un rayon de soleil* offre un exemple particulièrement remarquable de ce

[147] Irène Langlet, « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction », *ReS Futurae*, n°14, 21 décembre 2019, https://doi.org/.
[148] Langlet, « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction ».

dialogue entre les corps et le décor, celui-ci constitue plus largement une caractéristique propre à l'iconotexte. Selon ce sur quoi l'auteur·ice souhaite porter son attention, iel peut tout aussi bien représenter des corps entiers sur de pleines pages qu'en montrer seulement un élément, jouer sur les proportions entre corps et décors.

Les paysages science-fictionnels se distinguent de ceux de genres réalistes par l'intégration de lieux spatiaux et terrestres inventés, parfois à la limite du fabuleux. Ils constituent l'une des manifestations les plus reconnaissables de l'*estrangement* cognitif propre au genre, que Irène Langlet définit comme « l'effort mental consenti par le lecteur-spectateur pour interpréter rationnellement une étrangeté, discrète ou majeure, qui écarte le monde représenté d'une simple imitation de celui du lecteur[149]». La théorie de la science-fiction considère ce phénomène d'*estrangement*, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, comme central dans la production et la réception des œuvres du genre. Toujours selon Irène Langlet, l'appropriation et l'accumulation d'éléments générant l'*estrangement* a progressivement composée cette culture de science-fiction qui développe une perception particulière ; la formation d'un art séquentiel aux découpages et paysages spécifiques. Læ lecteur·ice peut découvrir l'espace environnant à travers le point de vue d'un être ou d'un objet, aussi bien astronaute, machine que lombric, selon ce que l'auteur·ice choisit d'incarner. Chaque paramètre d'observation acquiert alors un potentiel d'*estrangement* qui permet de regarder autrement les corps et décors modifiés - comme les effets de perspective inversée liés à l'apesanteur ou les variations d'échelle provoquées par des phénomènes scientifiques. Dans cette logique, les auteur·ice·s, en inscrivant leurs personnages dans des écosystèmes aquatiques, terrestres ou spatiaux, dépassent la simple fonction de cadre diégétique*. Ces milieux deviennent des espaces architextuels, où se croisent conjointement références réelles ou imaginaires et codes propres à la science-fiction[150].

> En tant que récit graphique séquentiel, la BD, en multipliant et en diversifiant les vues des paysages, suggère de plus en plus puissamment un mouvement dans ces paysages, grâce notamment à des compositions de planches de plus en plus créatives à mesure qu'elle s'émancipe des contraintes du strip, en particulier la « découpabilité » des rangées de case, et que la planche devient son format de base. [...] En libérant le format des cases, les dessinateurs mettent en récit le paysage lui-même, voire la planche elle-même : le paysage est comme mis en mouvement par les bandes, couloirs, esplanades ou colonnes que deviennent les cases, elles-mêmes touchées par cette dynamisation. Il en résulte un effet d'immersion du

[149] Langlet, « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction ».
[150] Langlet, « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction ».

> regard lecteur, qui peut inviter à comparer ces procédés avec ceux du cinéma [...] La tendance majeure de la BD d'expression francophone européenne, dans les représentations de l'espace, semble bien d'avoir exploité davantage la fiction fantaisiste que réaliste ; l'innovation et la création visuelle s'y sont épanouies. Naïve ou sophistiquée, réaliste ou merveilleuse, la mise en récit propre à la BD de SF a ainsi développé les émotions du, par, et vers le paysage spatial. Grandioses ou triviales, elles s'étalent sur tout l'éventail du wonder propre à la SF, qui va du pur fantasme et de la terreur sacrée à l'émotion esthétique ou à l'humour potache ; mais elles touchent aussi, on pourrait l'oublier, à l'émerveillement scientifique[151].

L'engrais pour nourrir nos imaginaires se trouve aussi bien à nos pieds qu'au-dessus de nos têtes ; les auteur·ice·s de mon corpus l'ont bien compris. À travers différentes techniques graphiques - aplats de couleurs pastels, illustrations en noir et blanc, ou encore crayonnés encrés, iels nous immergent dans des décors qui racontent à eux seuls une, voire des histoires. Cette forme de contemplation de l'inanimé, du non-humain, incite à s'éloigner d'une vision anthropocène de nos réalités. L'être humain n'est plus le principal sujet ; il cohabite avec d'autres formes de vie, et doit apprendre à coexister avec ce qui l'entoure.

### 3.2. Trouver refuge dans les décombres

Certains endroits semblent parfois menaçants, ou du moins peu accueillants ; cette sensation peut être éprouvée par des éléments graphiques qui nous indiquent un réel danger, instaurent une atmosphère globale inquiétante. La saturation du paysage urbain dans lequel évolue Manel Naher dans *Le Grand vide*, ainsi que l'usage de perspectives très accentuées, provoquent une sensation d'étouffement et l'impression vertigineuse d'être minuscule face à d'immenses *buildings*. Comme nous l'avons déjà analysé dans la partie consacrée au déplacement du regard vers l'intime, l'environnement traduit très clairement l'atmosphère que souhaitait instaurer Léa Murawiec : celle d'un danger planant, d'une urgence, qui s'avère réalité. Manel finit par fuir la ville pour aller vers ce Grand Vide tant redouté, dont nous ne savons rien. Elle initie l'action que propose le titre de cette partie : trouver refuge dans les décombres. Ces décombres ne sont pas forcément matériels, comme l'illustre le cas de *Strange Bedfellows*. Dans cette bande dessinée, Kon, pour qui Oberon éprouve des sentiments depuis le lycée, a mystérieusement disparu depuis trois ans au moment où se déroule le récit. La vie d'Oberon bascule le jour où il se réveille avec la capacité d'invoquer ses rêves dans la réalité, et commence alors à voir Kon apparaître dans son quotidien. Vers la fin du récit, il nous est révélé que Kon n'a pas disparu, mais est en réalité plongé dans le coma

[151] Langlet, « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction ».

à la suite d'un accident. Prisonnier de son esprit, il trouve en Oberon une personne-refuge face à une détresse à la fois physique et psychique. Grâce à Oberon, Kon, toujours inerte mais pouvant communiquer avec lui via son esprit, retrouve du sens et du réconfort dans son existence. Son réveil constitue le climax du récit (*fig*. 39) ; Oberon l'accompagne dans ce retour à la réalité en l'aidant à affronter les nombreuses « Terreurs » (*fig*. 40) - des monstres issus des anxiétés des deux protagonistes.

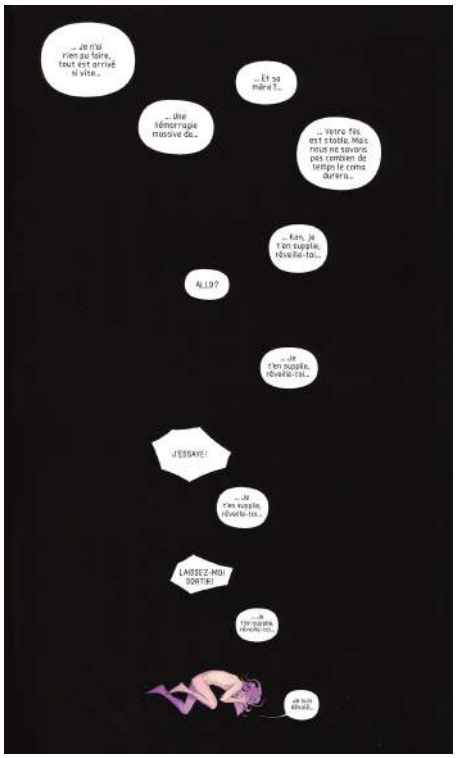



*fig*. 39



*fig*. 40

Il devient alors difficile de distinguer ce qui relève du rêve ou de la réalité, tant les deux dimensions s'entremêlent. Nous pouvons nous demander si ces Terreurs, apparues au moment du réveil de Kon, constituent un réel danger ou s'il s'agit de figures allégoriques de peurs exacerbées provoquées par l'anxiété. Quelle que soit la réponse à cette théorie, une chose est sûre : Oberon incarne un refuge pour Kon - et ce tant sur un plan métaphysique, en le faisant exister à travers son esprit, qu'émotionnel.

*Avant l'oubli* et *Détour par Epsilon* présentent, eux, des refuges moins abstraits. Il y est plutôt question de la manière d'habiter les ruines dans des mondes (post-)apocalyptiques. Comme le souligne Macha Zelwer, nous sommes davantage habitué·e·s aux récits post-apocalyptiques que pré-apocalyptiques, et donc à voir des protagonistes évoluer dans ce qui a été, mais n'est plus. *Avant l'oubli*, histoire pré-apocalyptique, provoque une sorte de dissonance cognitive en présentant une architecture appartenant à un monde futuriste avec par

exemple un métro sous forme de tube, des bâtiments au style extravagant (*fig*. 41), mais que nous appréhendons déjà comme un vestige voué à disparaître ; la temporalité présent-futur se brouille. En adoptant cette perspective de « l'avant », inhabituelle dans le genre science-fictionnel, Lisa Blumen porte l'attention du lectorat sur cette fragilité de ce qui existe encore, mais est voué à cesser. Les personnages évoluent ainsi dans des espaces complexes, oscillant entre présence - interactions humaines, échanges avec l'environnement - et absence - monologues, confrontation à des espaces vides normalement animés et habités[152]. Ici, chacun·e cherche et trouve refuge dans les ruines à venir à sa manière : certain·e·s choisissent de passer ces derniers moments seul·e·s dans des lieux qui leur sont chers ; d'autres préfèrent se réunir pour faire la fête et collectivement célébrer l'effondrement (*fig*. 42) ; d'autres encore s'organisent pour s'entraider, se soutenir moralement face à l'imminence de la fin du monde.

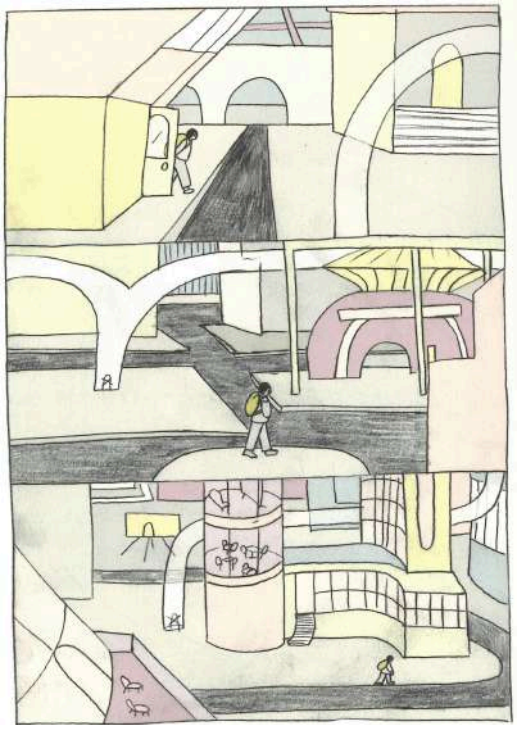


*fig*. 41

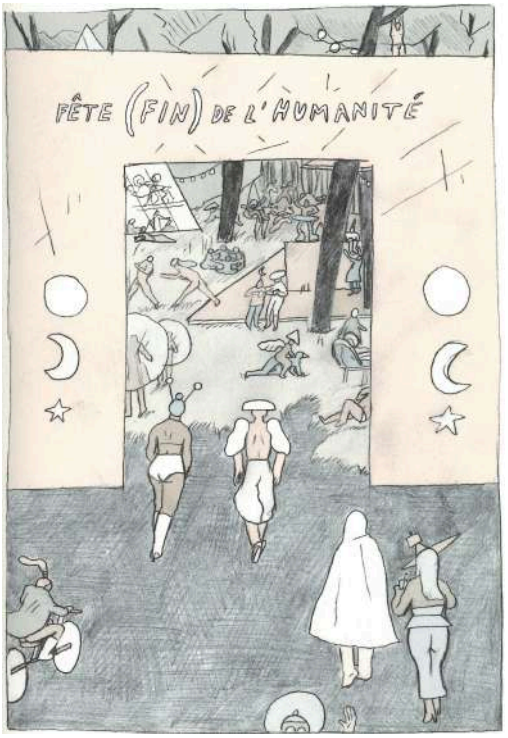



*fig*. 42

Dans un registre différent, cette fois pleinement ancré dans le post-apocalyptique, *Détour par Epsilon* constitue un autre exemple intéressant de recherche de refuge. L'élément déclencheur de l'histoire se situe dans l'expulsion de Tom de Delta, sa cité-État (*fig*. 43 et 44), qui constituait jusque-là son refuge au sein d'une civilisation en ruine.

[152] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*.

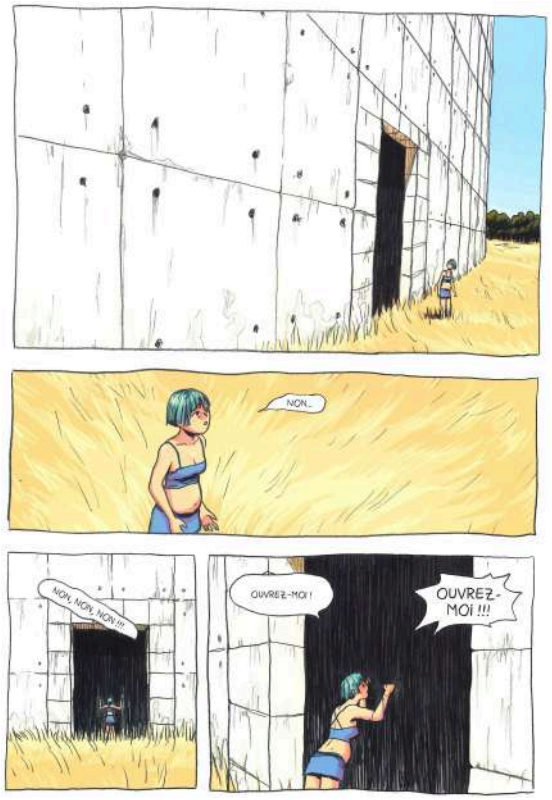



*fig*. 43



*fig*. 44

Toute l'intrigue repose alors sur la quête d'Epsilon, autre cité-État où Tom pourrait non seulement se mettre à l'abri, mais aussi mener sereinement sa grossesse à terme. Son parcours est ponctué d'étapes durant lesquelles elle doit, aux côtés de Lélé - une fillette dont elle ignore tout - trouver des refuges temporaires. Elles construisent d'abord une tente de fortune dans les collines, le temps d'y passer une nuit. Plus tard, le duo rencontre Vlad dans une forêt : d'abord hostile, celui-ci finit par s'allier à Tom, tandis que Lélé s'est entre-temps volatilisée. Vlad et Tom sont ensuite attaqués par une tribu dirigée par Amadala, et se retrouvent alors séparés. Après de multiples péripéties, le deuxième tome nous apprend que Vlad a été recueilli par un groupe d'individus marginalisés, exilés de la tribu d'Amadala car considérés comme « pourris ». Ces personnes présentent des malformations et des troubles cognitifs causés par des poisons présents dans l'air, lesquels affectent les corps dès la naissance. Vlad apprend alors par ces marginaux que le lieu où il se trouve n'est autre que Epsilon, cette cité prétendument utopique. Tom, quant à elle, est retenue par la tribu installée en marge d'Epsilon - à moins que ce ne soit Epsilon qui se soit construite en marge de cette tribu. La tribu entre en rébellion - nous reviendrons plus tard sur ces dynamiques de soulèvements-, mais une fois les tensions apaisées, Tom décide malgré tout de quitter ses camarades pour vivre en autarcie, accompagnée de Vlad et de son enfant (*fig*. 45 et 46). Ce récit montre ainsi

que trouver un refuge fixe ne constitue pas une finalité en soi. Il suggère au contraire que les lieux-refuges peuvent être aussi bien sédentaires que nomades, tout en conservant leur fonction protectrice et rassurante.




*fig.* 45




*fig.* 46

Sara Ahmed semble être de cet avis quand elle affirme dans *Vandalisme Queer* qu'une vie *queer* est peut-être une vie où nous sommes au contact des choses au point où elles sont, c'est-à-dire où nous comprenons, ou tentons de comprendre, comment faire avec. Dans son essai, la philosophe soutient également que des espaces qui semblent exigus, peu accueillants, peuvent devenir des lieux *queer* où des choses étranges et obliques pourraient se produire ; des endroits où trouver de quoi ouvrir de nouveaux horizons[153]. Les mots de Macha Zelwer résonnent harmonieusement avec cette notion de refuges (ré)inventés.

> Nous avons besoin de refuges, car nous sommes confrontés à des situations qui nous rendent vulnérables. Il est, d'une certaine façon, un symptôme positif de la présence d'une menace. [...] Le refuge est puissant dans les contrastes qu'il permet et contient. Il est dual : c'est l'intérieur et l'extérieur, et toutes autres choses qui s'aiment et se haïssent en même temps. Il me semble important de distinguer un lieu simplement agréable du refuge qui tire sa valeur et sa force symbolique une fois mis en perspective avec le(s) menace(s) desquelles il abrite. De ce fait, beaucoup de choses qui à première vue ne semblent pas briller par leur potentiel

[153] Ahmed, *Vandalisme queer*.

> accueillant, peuvent devenir des refuges. [...] Ce n'est plus seulement la notion d'espace qui s'en trouve transformée, mais également celle du temps. Dans le coin de la cabane rongée par la pluie, l'horloge du salon n'existe pas plus que l'autorité des parents qui appellent pour le dîner[154].

# 4. Représenter la pluralité de manière illustrée

## 4.1. Repenser l'identité des êtres anthropomorphes…

L'emploi du mot « pluralité » sera ici privilégié à celui d'« altérité » : comme l'argumente Ketty Steward, ce terme est moins essentialisant, dans la mesure où il met moins en exergue la dimension minoritaire - parfois presque extraterrestre - des personnes sortant des normes cishétéronormatives, blanches et valides[155]. Tendre à systématiser l'illustration de la pluralité dans le processus créatif des bédéistes permettrait d'instaurer l'existence de normalités multiples car, comme le constate Alice Carabédian :

> Avant, il y avait deux possibilités : soit on assimilait l'autre, auquel cas sa différence radicale disparaissait dans la norme, et l'Autre devenait Même. Soit on exterminait cet Autre. Alors que penser l'humanité en termes de processus permet de réfléchir à comment accueillir véritablement l'altérité dans son altérité. C'est tout de suite beaucoup plus intéressant politiquement. Il n'est plus que de l'Être mais du devenir. [...] Penser en zigzag et non linéairement, multiplier les connexions et complexifier les problèmes plutôt que d'uniformiser et d'homogénéiser, se tenir sur les brèches, investir les paradoxes, rencontrer, contacter, s'adapter[156].

Nous pourrions penser que ne pas nommer la norme en atténue les effets, alors qu'il s'agit au contraire du meilleur moyen de la rendre invisible et de lui donner suffisamment de pouvoir pour agir sur notre inconscient[157]. Autrement dit, l'idée d'universalisme, qui prétend ne pas voir les différences, contribue à discréditer et à museler des violences systémiques pourtant bien présentes. L'historienne de l'art Isabelle Alfonsi rejoint cettte idée, en considérant que les représentations qui permettent une désidentification depuis l'image construite comme *autre* est le socle d'une culture *queer*[158].

---

[154] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*, p. 74.
[155] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[156] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines*, p. 112-113.
[157] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[158] Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer* (Montreuil : Éditions B42, 2019).

Wendy Pearson suggère, elle, que la présence d'un personnage *queer*, bien qu'elle ne constitue pas en soi une stratégie radicale ou subversive, peut s'avérer essentielle pour un lectorat qui n'est pas habitué à - et qui recherche peut-être - d'autres représentations que celles habituellement produites par la science-fiction. Dans ce cas, la simple présence d'une personne *queer* au sein d'une intrigue qui n'a explicitement rien à voir avec des sujets *queer* peut, temporairement, constituer une nouveauté pour læ lecteur·ice. Ce n'est alors pas tant le personnage que son environnement qui crée un décalage cognitif : dans son monde, il passe inaperçu et n'est pas perçu comme différent. Compte tenu de l'omniprésence de l'engagement politique, religieux et social en faveur de la réinscription continue de « valeurs » blanches, valides et cishétéronormatives, cette stratégie peut s'avérer plus subversive que nous ne le penserions à première vue[159]. Représenter ce qui est perçu comme *queer* a de ce fait une importance particulière : c'est accepter que certaines identités soient encore considérées comme « hors normes » pour espérer un futur où elles n'auraient plus à être un sujet, précisément parce qu'elles se seraient normalisées.

La question des corps changeants est un trope intéressant de la science-fiction, car ce genre narratif permet d'exacerber ces changements ; les différentes caractéristiques des individus peuvent être poussées à leur paroxysme grâce à cette liberté narrative encouragée par la fiction, et cette créativité graphique permise par le médium de la bande dessinée. Que ce soit par des corps totalement remplacés comme dans *Carbone et Silicium* ou *Made in Korea*, ou bien des personnages aux couleurs de peau sortant de l'ordinaire à l'instar de *Cristal Céleste* et de *Eskploracja* avec des teintes violettes, bleues, vertes, etc., ces représentations extra-ordinaires dans le sens premier du terme sont justement considérées ordinaires dans ces récits[160]. Cependant, comme il a été dit dans une conférence sur la question de représenter « l'autre », les bédéistes doivent être attentifs à ne pas tomber dans la création de figures stéréotypées - bien que ces dernières puissent parfois avoir une utilité narrative[161]. Lorsque les artistes apprennent à dessiner, iels représentent ce qui les entoure, ce qui fait partie de leur imaginaire, et par extension de leur propre réalité. Des corps handicapés, trans, racisés peuvent donc être représentés, mais l'auteur·ice se doit d'être attentif·ve à la manière dont iel illustre ces corps, tout particulièrement dans le cas où iel n'est

[159] Wendy Pearson, « Alien Cryptographies: The View from Queer », *Science Fiction Studies* (Berkeley : University of California Press), vol. 26, n°1, p. 1-22, mars 1999, https://www.jstor.org/.
[160] de Benedetti, « Vers un futur de l'intime ».
[161] Anaïs Garestier, « Représenter l'autre », *Les podcasts des Utopiales !*, 20 janvier 2026, https://podcast.ausha.co/.

pas concerné·e par ce qu'iel représente ; les apports théoriques féministes, postcoloniaux, LGBTQ+ et anti-validistes sont de précieux outils pour ce faire.

Certaines manières de représenter graphiquement certains éléments nécessitent d'ailleurs d'avoir des apports théoriques, comme cela est le cas de la Langue des Signes Française (LSF). Ainsi, dans *Eksploracja*, l'un·e des membres de l'équipage est non-verbal·e, et signe avec les autres (*fig*. 47).




*fig*. 47

Je n'ai pas trouvé de témoignages expliquant si (et comment) Julie Michelin à appris la LSF, et ne la pratiquant pas moi-même, je ne saurais dire si la LSF est ici exacte. La pluralité des réalités mises en scène n'a pas nécessairement de fonction narrative spécifique, elle peut simplement permettre de représenter la diversité des vécus, sans pour autant être mobilisée comme un élément déterminant de l'intrigue. Ainsi, dans *Eksploracja*, le fait que l'un des personnages (non nommé) soit en situation de handicap n'est pas mis en avant : il constitue un aspect parmi d'autres de son identité. Ketty Steward rejoint ce point en critiquant l'étiquetage *queer* que nous limitons à la seule présence de personnages LGBTQ+. Selon elle

> il ne s'agit pas tant d'incarner un combat visant à obtenir une place pour telle ou telle communauté, que d'inventer d'autres systèmes, d'autres modes de vivre ensemble,

compatibles avec la pluralité des façons d'être au monde qui, contrairement à ce que l'on croit est déjà là[162].

En ce qui concerne la présence de personnes non-blanches, la majeure partie des œuvres de mon corpus en incluent. Mais, comme je l'ai précédemment signalé, seul·e·s deux bédéistes au sein de ce corpus sont racisé·e·s ; cela signifie que les autres auteur·ice·s ont probablement échangé avec des personnes concernées, se sont renseigné·e·s sur ces questions de représentations, pour éviter de tomber dans des clichés racistes.

Toutefois, être concerné·e par un sujet ne signifie pas que nous ne pouvons pas nourrir des stéréotypes, créer des représentations maladroites, essentialistes voire problématiques. *L'Apocalypse selon Magda*, par exemple, représente le sujet de la consommation de drogues d'une manière qui est - à mon sens - toxicophobe. Lorsque la fin du monde est annoncée, Léon, un ami de Magda, commence à prendre des substances dans un but récréatif. L'évolution de l'addiction de ce personnage, qui finit par succomber d'une overdose (*fig*. 48 et 49), alimente l'idée largement réfutée de la théorie de l'escalade, théorie d'inspiration prohibitionniste, selon laquelle l'usage d'une drogue avec un faible risque de dépendance, conduirait, avec un lien de cause à effet, à la consommation de substances dites « dures »[163].




*fig*. 48



*fig*. 49

[162] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[163] Collectif, « Théorie de l'escalade », *Observatoire français des drogues et des tendances addictives*, Publié en 2019, https://www.ofdt.fr/.

Au cours de la lecture de mon corpus, je n'ai pas relevé d'autres représentations stéréotypées ou de raccourcis trop rapides. Plusieurs raisons peuvent expliquer cela. Tout d'abord, bien que directement concerné·e par certaines questions liées aux représentations des corps et des comportements, je conserve des biais qui m'ont peut-être amené·e à passer à côté de certaines représentations qui auraient pu déranger d'autres lecteur·ice·s. De plus, certaines thématiques ne sont finalement pas si récurrentes. La question du handicap, par exemple, est relativement peu présente, hormis dans *Carbone et Silicium* et *Woman World*, où apparaissent des personnes en situation de handicap moteur, ainsi que dans *Un rayon de soleil* et *Eksploracja*, qui incluent des personnages non verbaux. Il en va de même pour les personnes âgées, absentes de la plupart des récits de mon corpus. Enfin, et surtout, les protagonistes sont dans l'ensemble bien construits : nous ne nous arrêtons pas à leur seule apparence physique ou à leur attitude, mais avons également accès à leur psychée, ce qui invite à ne pas se focaliser uniquement sur la manière dont iels sont représenté·e·s graphiquement.

Au-delà du regard posé d'un point de vue extérieur sur la représentation des personnages, il est aussi intéressant d'observer la façon dont ces personnages interagissent entre elleux et se perçoivent. J'aimerais m'arrêter sur une double page de la première histoire de *Tout ce qui reste de nous*. Dans ce récit, une légende raconte qu'un multivers existe en parallèle de la réalité : deux mondes qui se synchronisent et divergent, mais ne se touchent jamais. Un couple de lesbiennes se retrouve séparé à travers ce multivers, et nous suivons la quête de l'une d'elles pour retrouver sa partenaire. La protagoniste (elle n'est pas nommée) dresse un portrait détaillé de sa compagne, Almendra, à des créatures oniriques. L'autrice accorde une importance particulière à cette scène en lui consacrant une double page entière (*fig*. 50), mettant ainsi en valeur cette description.

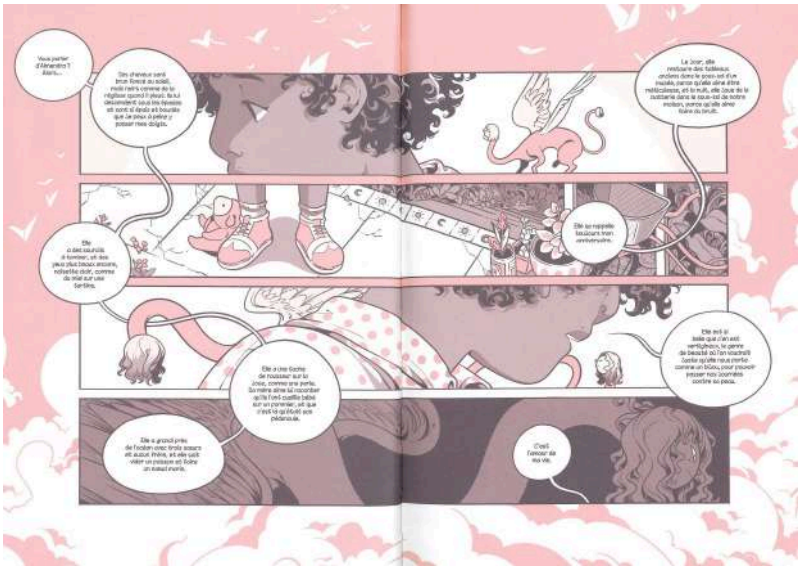


*fig*. 50

Tout l'intérêt de ce moment réside dans sa singularité : la protagoniste ne se contente pas d'évoquer l'apparence physique d'Almendra, mais livre également des informations sur ses goûts, son mode de vie et exprime l'amour profond qu'elle lui porte. Cette sensibilité et cette vulnérabilité ont quelque chose de très *queer*, dans la mesure où la description de personnages dans les récits fictionnels est généralement plus factuelle, ou sert à souligner certaines particularités, comme dans le cas d'une créature imaginaire. À ce propos, Wendy Pearson offre un point de vue sur la représentation textuelle - transposable dans le cadre de notre mémoire à la représentation graphique - *queer* en science-fiction :

> *When the questions raised by the formulations "queer reading" and "queer text" are brought to bear on sf, what is revealed is a complex and contradictory fictional arena. On the one hand, there is the particular aptness of sf, as a non-mimetic form of writing, to produce stories in which sexuality does not need to be understood in ways "vouched for by human senses and common sense" and to interrogate the ways in which sexual subjectivities are created as effects of the system that sustains them. On the other hand, there are also the variety of ways in which most sf texts, regardless of their identification as "estranged fictions," are completely unselfconscious in their reproduction of the heteronormative environment in which they were written*[164].

Si les représentations *queer* positives dans des sociétés toujours régies par un regard normatif permettent de normaliser les identités de ces dites personnes *queer*, il est également possible de créer des récits mettant exclusivement en scène des personnages appartenant à des groupes minorisés. Tillie Walden exploite cette logique en ne représentant quasiment jamais d'hommes dans ses récits, jusqu'à les exclure totalement de sa bande dessinée *Dans un rayon de soleil*. Lors d'un échange organisé dans le cadre de la 36e édition du Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis, l'autrice explique cette absence en arguant qu'elle « oublie tout simplement[165]» d'inclure des hommes dans ses récits. Elle ajoute qu'elle n'apprécie pas les œuvres dans lesquelles les personnages sont réduits à leur orientation sexuelle, et observe que cette tendance s'étend sur la question du genre, ce qu'elle cherche donc à éviter de reproduire dans ses propres travaux.

---

[164] « Lorsque les questions soulevées par les formulations "lecture *queer*" et "texte *queer*" sont appliquées à la science-fiction, ce qui se révèle est un champ fictionnel complexe et contradictoire. D'une part, il y a la particularité de la science-fiction, en tant que forme d'écriture non mimétique, à produire des récits dans lesquels la sexualité n'a pas besoin d'être comprise selon des modes "validés par les sens humains et le bon sens" et à interroger les façons dont les subjectivités sexuelles sont créées en tant qu'effets du système qui les soutient. D'autre part, il y a aussi la diversité des façons dont la plupart des textes de science-fiction, indépendamment de leur identification comme "fictions aliénées", reproduisent sans aucune conscience de soi l'environnement hétéronormatif dans lequel ils ont été écrits », Pearson, « Alien Cryptographies: The View from Queer », p. 2.

[165] Salon du livre et de la presse jeunesse, « Tillie Walden : rencontre avec une autrice et dessinatrice américaine », *Youtube*, 13:42, 12 mai 2021, https://www.youtube.com/.

Outre la représentation des corps, la question de l'usage de l'écriture inclusive et du respect des pronoms des personnages a son importance ; différents cas de figures se présentent selon les maisons d'édition. Les éditions Gallimard ont traduit le « they » de *Dans un rayon de soleil* par un « iel » systématiquement mis entre guillemets. Cette décision éditoriale de différence de traitement tend à considérer ce pronom comme une étrangeté, une anomalie, par rapport au pronom « elle » plus communément usité au quotidien et dans cette bande dessinée[166]. *Hacker la peau* nous présente un autre cas de figure ; dans ce récit, Prin est non-binaire et se genre tour à tour au féminin et au neutre. En ce qui concerne les choix d'écriture, Sabrina Calvo et Jul Maroh ont ici opté pour l'application de mots combinés (« toustes ») et du féminin générique. Cette bande dessinée étant initialement francophone, ces choix ne sont pour sûr pas ceux de traducteur·ice·s ; il est toutefois toujours difficile de savoir dans quelle mesure les auteur·ice·s ont leur mot à dire sur ce genre de sujets face aux contraintes éditoriales imposées par leurs éditeur·ice·s.

À partir de ce que nous venons d'étudier sur l'importance de représentations multiples, nous pouvons légitimement nous demander où se situe finalement l'enjeu principal de ces représentations. Selon Tille Walden, l'intérêt principal ne réside pas tant dans la représentation *queer* en tant que telle, que dans la mise en récit de l'évolution des trajectoires et des relations de personnages *queer*. Pour l'autrice, ces personnages sont simplement qui iels sont, et possèdent un potentiel dépassant largement leur simple identité de genre[167]. Cet avis rejoint celui de la libraire Eva Sinanian, pour qui la science-fiction est un grand terrain à potentiel d'explorations *queer*. Sabrina Calvo, dans le même podcast qu'Eva Sinanian, se questionne sur la manière dont nous pouvons prioriser l'expression du fluide, de l'invisible et de la nuance à l'expression de certitudes et de trajectoires linéaires souvent associées aux notions de gain, de progrès et de récupération. Une narration *queer*, selon elle, ne relève pas simplement de l'individu qui se réalise lui-même - *queer* ou pas -, ni d'un collectif qui avale toute forme de tentatives d'individualisation ou de différenciation. C'est un dialogue permanent entre la nécessité d'exister et de configurer nos identités, et la manière dont la société se dote d'outils coercitifs qui lui sont inhérents et qu'elle mobilise à différents niveaux à travers ses propres récits ; autrement dit, il s'agit d'un va-et-vient constant entre le besoin des individus de construire et d'interroger leur rapport à soi, et la façon dont les

[166] Mendes de Oliveira, *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages*.
[167] Salon du livre et de la presse jeunesse, « Tillie Walden : rencontre avec une autrice et dessinatrice américaine ».

structures sociales produisent, à travers leurs narrations, des formes de contrôle qui influencent fatalement le processus de construction de ces identités[168].

L'appréhension d'une œuvre sous un prisme *queer* est motivée à la fois par le désir de comprendre son potentiel à représenter des subjectivités perçues comme dissidentes, et par l'envie de voir comment ce récit présente un système qui régule et construit les manières normatives - et donc également marginales - d'être dans le monde : des clefs pour tenter de sortir de rôles dans lesquels nous sommes coincé·e·s. Toutes ces réflexions rejoignent l'œuvre musicale *Jardín De Piel* de Bella Báguena, dans laquelle l'artiste pose des mots en écho avec la pluralité et la fluidité des identités. Les paroles retranscrites ici sont issues d'une ébauche textuelle de cette musique que Bella Báguena m'a aimablement partagée.

> *when there are bodies / there are possibilities / wherever there are bodies / there are possibilities / when there are the bodies / there is even the guarantee / that there is the difference / [...] am i or not separate from my body ? / am i my body ? / am i me and my bodies ? / am i owning my body right now ? / am i inside of it ? / am i, fundamentally, and completely, my body ? / is there any other version of me that is not this body ? / [...] my body was not build for you to label / you are not the audience of my body / my body is not yours to name / [...] wether we ask to be read / or refuse to be visible at all*[169].

### 4.2. … et reconsidérer les créatures non-humaines

Ce que j'entends par figures non-humaines sont ces êtres qui sortent de ce qui est considéré comme l'humanité, du fait de caractéristiques trop éloignées d'une possible anthropomorphie et d'une manière de communiquer, de penser qui diffère radicalement de celle conceptualisée par les humain·e·s. C'est pour cette raison que je n'inclus pas ici les IA de *Carbone et Silicium*, les robots construits par Bonnie dans *Hourglass*, ni Jesse de *Made in Korea*. Mon corpus n'aborde pas de récits avec des logiques de possession, de hiérarchie humain·e·s/animaux ; si l'on exclut le poisson de compagnie de Selma dans *Shit is Real*, aucun·e protagoniste de mon corpus ne détient un animal. Il peut toutefois y avoir des interactions, voire des conflits, entre différentes espèces ; c'est d'ailleurs tout le propos de *In Humus*. Les cycles de vie de la faune et de la flore se déploient dans *In-Humus* avec un

[168] Martin, « Queer : le mauvais genre de la SF ».

[169] « quand il y a des corps / il y a des possibilités / partout où il y a des corps / il y a des possibilités / quand il y a ces corps / il y a même la garantie / qu'il y a une différence / [...] suis-je ou non séparé·e de mon corps ? / suis-je mon corps ? / suis-je moi et mes corps ? / suis-je propriétaire de mon corps en ce moment même ? / suis-je à l'intérieur de lui ? / suis-je, fondamentalement et complètement, mon corps ? / existe-t-il une autre version de moi qui ne soit pas ce corps ? / [...] mon corps n'a pas été fait pour que tu le catalogues / tu n'es pas le public de mon corps / mon corps ne t'appartient pas pour que tu le nommes / [...] que nous demandions à être lu·e·s / ou que nous refusions d'être visibles », Bella Báguena, « Jardín De Piel », *Single*, 2021.

cortège de bactéries, insectes, animaux et autres êtres vivants entrant ensemble en interaction (*fig*. 51 et 52). Cette bande dessinée, en grande partie muette (les seules interactions verbales se déroulant seulement entre des êtres humains - ou du moins humanoïdes - sur quelques pages), use d'autres moyens pour nous donner à comprendre le déroulement du récit et le rôle qu'y tient chaque espèce. *In-Humus* navigue entre plans très larges et zooms sur de microscopiques détails ; certaines actions sont fractionnées sur plusieurs cases, pour nous laisser le temps d'observer la manière dont ces formes de vie interfèrent ensemble.



*fig*. 51



*fig*. 52

La figure de l'extraterrestre est très peu présente dans mon corpus, fait étonnant au vu de la récurrence de ce trope en science-fiction. La seule bande dessinée qui y fait exception est *Eksploracja*. Au cours d'une exploration, Marlène et Line se retrouvent confrontées à des extraterrestres (*fig*. 53), qui peuvent prendre une apparence humanoïde, et plus largement se métamorphoser en ce qu'iels souhaitent. Les propos de ces êtres sont retranscrits en français, mais dans une typographie différente, plus hachurée, pour signifier qu'iels ne parlent malgré tout pas la même langue que les humain·e·s. Line fait d'ailleurs remarquer à Marlène qu'il ne sert à rien de communiquer avec elleux, car iels ne les comprennent pas. L'intérêt de ce récit est que nous avons également le point de vue de ces extraterrestres, qui s'avèrent être des cellules (*fig*. 54) et qui semblent avoir bien plus de points communs avec les humain·e·s que nous pourrions l'imaginer de prime abord. L'*estrangement* est ressenti dans les deux sens : les cellules-extraterrestres aussi de leur côté observent l'équipage du vaisseau Eksplo-3003, supposent, déduisent les ressentis des membres de cet équipage, et les appellent les

« extra-rostrarien ». La narration se conclut avec la fusion de l'ensemble des formes de vie, dont l'équipage et les cellules-extraterrestres : tout se fond, se mélange jusqu'à ne plus former qu'une entité unique. Line conclut « Je ressens chacune de mes extrémités, elles sont partout et nulle part à la fois, elles semblent infinies et multiples. Je me sens… vivante ? ».




*fig.* 53




*fig.* 54

Du fait de l'incapacité à se comprendre et de réalités, de mentalités parfois différentes de celles de nos conditions d'humain·e·s, les intentions des créatures apparaissant dans les bandes dessinées de mon corpus ne sont pas toujours claires. Cela ne constitue pas un problème en soi : Lisa Blumen considère ainsi que

> l'infiniment grand (et petit d'ailleurs) nous semble tellement loin de nous, parce que trop différent, trop compliqué, mais pourtant il y a une grande part de poésie dans ce qu'on ne comprend pas. Et, étonnamment, l'infiniment différent peut avoir beaucoup de similitudes avec ce qu'on connaît, nous, dans nos misérables petites vies humaines[170].

Cette difficulté à cerner la psyché de certaines créatures se retrouve notamment dans *Détour par Epsilon*, où un être luminescent, semblant fait de glaise ou de gélatine, apparaît dans les rêves de Tom. Ses formes indéfinies évoquent néanmoins une silhouette humaine. Bien qu'il ne parle pas, il réconforte Tom en la laissant poser sa tête sur ses genoux (*fig*. 55) ; celle-ci reconnaît immédiatement en lui son ex-compagnon, Ido. Plus tard, l'être lui déclare « Tom, je t'aime », ce qui laisse penser que cette apparition qui hante ses nuits est bien une projection

[170] Zelwer, « Nostalgie d'une époque inconnue. Entretien avec Lisa Blumen ».

d'Ido. Tom, face à l'injustice qu'elle éprouve, s'énerve alors contre la créature, qui disparaît silencieusement après avoir touché son ventre, comme pour lui rappeler sa grossesse. Dans le second tome, lorsque Tom tue Amadala dans la forêt, d'autres créatures luminescentes répétant « Mama » s'approchent d'elle pour l'accompagner dans sa mort (*fig*. 56).




*fig*. 55



*fig*. 56

Le désir de maternité que Amadala n'a jamais pu concrétiser laisse supposer que ces créatures incarnent les fantasmes, les projections, les regrets enfouis dans l'inconscient des personnages. D'autres espèces ont des intentions plus claires, à l'instar des monstres de *Immonde !* que j'ai déjà évoqués. Ce que je n'ai pas mentionné à leur propos est que bien que ces monstres, nommés les « fouisseurs » , soient agressifs, ce sont les être humains qui les violentent le plus en les expulsant de leur lieu de vie, en les enfermant puis en leur faisant subir des tests cliniques et des expériences de socialisation avec les humain·e·s. Si le lobbying de l'entreprise Agemma autour du tomium et les conséquences qui en découlent représente donc le principal danger - pour les humain·e·s comme pour les autres espèces vivantes -, les fouisseurs finissent tout de même par faire de graves dégâts : réussissant à s'enfuir du laboratoire, ils envahissent Morterre et massacrent la population. Ce retournement de situation, où le monstre est donc le principal sujet, amène parallèlement à mettre en lumière la vulnérabilité de l'être humain, tout en soulignant son manque d'empathie et de compréhension face à ce qui est autre. Comme évoqué aux Utopiales lors de la conférence sur

« Représenter l'autre », la représentation de personnages non-humains oblige à se détacher d'un *human gaze* pour imaginer d'autres manières de vivre, de communiquer, tout en évitant une vision anthropocentriste où nous considérerions ces personnages « autres » comme monstrueux.

Ce changement de regard induit de trouver de nouvelles manières de décrire les interactions, de les représenter. La bande dessinée, à travers sa dimension iconotexte, se dote d'un double rôle : celui de représenter simultanément ces créatures non-humaines à travers l'illustration, mais aussi via les dialogues. Pour rendre intelligibles les émotions de personnages non humains, les auteur·ice·s doivent élaborer un répertoire graphique permettant au lectorat de projeter les intentions et les réflexions de ces personnages. Comme nous l'avons étudié précédemment, dans *Eksploracja*, les extraterrestres ne parviennent pas à se faire comprendre des membres de l'équipage, que ce soit par la communication physique ou verbale ; à l'inverse, dans *Détour par Epsilon*, les créatures luminescentes semblent entrer directement en résonance avec les personnes qui les perçoivent.

Le partage de mêmes modes de communication ne garantit toutefois pas la compréhension mutuelle des émotions. Ainsi, celles-ci peuvent parfois demeurer inintelligibles même entre humain·e·s, comme dans *Sans panique* ou encore *Hacker la peau*, où les protagonistes traversent des phases de profonds désaccords (*fig*. 57) alors même qu'iels mobilisent les mêmes codes verbaux et physiques pour tenter de se comprendre mutuellement. Savoir représenter l'émotion de ce qui est autre, surtout si c'est une émotion qui nous est inconnue, nécessite de réussir à se décentrer de soi[171]. Pour Wendy Pearson, la science-fiction tient son potentiel subversif dans le fait qu'elle est précisément en capacité de créer un « cadre formel radicalement ou significativement différent[172] » de notre réalité qui réussit à s'éloigner de la tentative mimétique de la fiction naturaliste de retranscrire une compréhension absolue du sens de nos existences, de représenter le sujet comme la cause plutôt que comme l'effet du système.

[171] Garestier, « Représenter l'autre ».
[172] Darko Suvin, « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire », *Littérature* (Malakoff : Armand Colin), Traduit par Jacques Favier , n°10, p. 98-113, mai 1973. https://doi.org/.




*fig. 57*

Les libertés prises par le genre narratif de la science-fiction envers le monde permettent de raconter des histoires alternatives, d'autres histoires, des histoires étrangères, dans laquelle d'autres figures peuvent se déployer en dehors d'une vision anthropocentrée[173]. Du point de vue d'Alice Carabédian, le *cognitive estrangement* provoqué par ces représentations d'être en dehors de nos réalités induit trois points principaux : d'abord, il caractérise une expérience de pensée autre que celle de la production hégémonique de savoirs, pour repenser à d'autres manières de construire et appréhender ces savoirs. En outre, il permet que la prépondérance du savoir commun cède la place à l'exploration des possibles. Enfin, il donne la possibilité au lectorat d'expérimenter une « désaffiliation radicale » en le plongeant dans un univers totalement inconnu, qui ne se résume pas seulement à une version légèrement altérée de sa réalité. Cette désaffiliation permet d'expérimenter la pluralité, ce qui est autre, contre un ordre repoussant toute image différente, nouvelle, sortant des cases - sans mauvais jeu de mot avec la bande dessinée. La représentation de la pluralité provoque des nous qui deviennent des noues, aspirent à s'approprier un lexique à base d'attachements et d'arrachements, de solitudes plurielles et de solidarités autonomes[174].

> Animisme, ou plutôt, travail patient des analogies, imagination des relations, nouages et dénouages, reconnaissance d'alliés là où l'on avait appris à ne considérer que des ressources, des immobilités et des mutismes. Élargissement[175].

[173] Pearson, « Alien Cryptographies: The View from Queer ».
[174] Carabédian, *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines*.
[175] Macé, *Nos Cabanes*, p. 103.

Ainsi, comme le souligne Ketty Steward, si la science-fiction est capable de s'intéresser à l'expérience d'étranges créatures provenant tout droit de notre seule imagination elle devrait également réussir à trouver le moyen d'accéder à toutes les formes d'expériences existantes, de faire de la place à des récits émanant de celleux (et ce) qui nous entourent[176].

# 5. « S'organiser, c'est faire SF[177]»

## 5.1. Classes sociales et rapports de pouvoir

La science-fiction est probablement l'un des genres narratifs idéaux pour représenter la société - passée, présente et future. Elle permet de parler avec plus de facilité du monde dans lequel nous vivons ou pourrions être amené·e·s à vivre, de la manière dont ce monde évolue au-delà des personnages représentés - une forme de rappel de ce que nous avons précédemment analysé sur les ponts entre intimité et regard global, et interactions entre les sujets et leur environnement. Des œuvres comme *Cristal Céleste* peuvent évoquer les rapports de classe et les violences symboliques et/ou institutionnelles qui en découlent, sans pour autant en faire un sujet central. Même si l'œuvre ne tourne pas entièrement autour de cette problématique, Dorothy, issue d'une famille précaire, évoque le décalage social, culturel et économique que provoquent les interactions avec certain·e·s étudiant·e·s de son école d'art venant de milieux plus aisés (*fig*. 58). Cette violence de classe est également particulièrement palpable dans *Shit is Real*, où Selma est à plusieurs reprises confrontée à l'écart entre sa situation et celle de sa meilleure amie, Yumi. Cette confrontation la conduit à prendre une décision radicale : usurper l'identité d'une célébrité en s'installant dans son appartement temporairement délaissé, dans l'espoir de s'élever socialement (*fig*. 59).

[176] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[177] J'emprunte cette formule au mémoire *S'organiser c'est faire SF* de Morgane Camus.




*fig. 58*




*fig. 59*

Si la science-fiction a historiquement porté une dimension politique, sa politisation accrue dans les marges, notamment lorsqu'elle a commencé à dénoncer d'autres formes d'oppression que celles liées aux inégalités de classe - trope particulièrement courant du genre -, a provoqué une levée de boucliers réactionnaires. Cette science-fiction perçue comme « trop radicale » par des auteur·ice·s plus frileux·ses, ou simplement désintéressé·e·s par l'idée de diversifier les problématiques abordées, a été l'élément déclencheur de discordes, ou même de *backlash* au sein de ce *fandom*. Certain·e·s ont alors commencé à soutenir que la science-fiction ne devait pas servir à des fins politiques, niant de ce fait l'un des principaux rôles et intérêts narratifs du genre. La science-fiction *queer* répond à ces mouvements conservateurs en redonnant à la science-fiction un rôle politique remis au goût du jour ; ce n'est pas simplement l'individu qui se réalise lui-même, queer ou pas, ni le collectif qui avale toute forme de tentative d'individualisation ou de différenciation. Sabrina Calvo propose de plutôt appréhender cette politisation comme « un dialogue permanent entre la nécessité d'exister et de rafraîchir notre identité [...] mais aussi de dire à quels niveaux la société se dote de ses propres outils d'enfermement par sa propre narration[178]».

Il convient d'ailleurs de préciser que prendre pour point de départ un univers science-fictionnel ne devrait pas suffire à disqualifier une réflexion politique au prétexte

[178] Martin, « Queer : le mauvais genre de la SF ».

qu'elle serait moins plausible du fait de son caractère fictif. Si ces fictions ne mobilisent pas de méthodologies scientifiques au sens strict, leur mise en récit impose néanmoins une forme de cohérence aux expériences de pensée qu'elles déploient[179]. Margorito, lors d'une table ronde avec l'écrivain Léo Henry, souligne que nous parlons de « *hard science-fiction* » pour désigner une science-fiction cherchant à s'appuyer sur des connaissances scientifiques, technologiques, etc. Il pourrait être intéressant, selon elle, d'écrire et d'investir une « *hard* sciences humaines *fiction* » (pour reprendre ses mots) qui interrogerait les structures sociales et imaginerait des transformations des rapports collectifs.Au cours de la même discussion, Léo Henry évoque le problème du symbolisme et s'interroge sur la manière d'introduire en science-fiction des éléments qui ne puissent être récupérés par l'extrême droite. Selon lui, la solution serait d'écrire une science-fiction résolument matérialiste.




*fig.* 60

Cette perspective soulève frontalement la question de la lutte des classes en science-fiction et permet de réfléchir aux rapports de production, à l'instar de *Hourglass* où les inégalités sociales frappantes et les ambitions militaires démesurées des dirigeants du récit (*fig.* 60) conduisent à la fin de l'humanité. Comme dans la réflexion sur la formation de nouveaux systèmes, abordée en début de mémoire, l'enjeu est ici celui du « comment » : à partir du constat que de nouvelles innovations émergent sans cesse, il semble plus intéressant de

[179] Rumpala, « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique ».

comprendre quelles en sont les conséquences - sociales, politiques et économiques - que de se limiter à leur seule apparition[180].

### 5.2. Des espaces d'insurrection à venir et à construire

Cette sous-partie fait écho à celle sur les tentatives de construction de refuges au sein de ce qui a été, mais qui n'est plus. En effet, ces refuges sont souvent vecteurs de nouveaux possibles insurrectionnels : trouver un endroit où se déployer permet de réfléchir collectivement aux actions à mener pour une amélioration des conditions de vie. J'avais déjà mentionné l'intérêt des dystopies critiques, qui mettent en scène des formes de résistance ; les futurologies catastrophiques, au contraire, compromettent toute tentative de lutte. Elles ne laissent pas de place à l'agentivité et favorisent un fatalisme nourri par un sentiment d'impuissance. Tout l'intérêt de la science-fiction se trouve dans ces espaces propices au partage d'idées, comme l'explique Yannick Rumpala.

> Ni comme une prédiction, ni comme une divagation, mais comme une exploration : voilà comment peut être abordée la science-fiction si on la prend au sérieux et qu'on considère qu'elle peut devenir porteuse de réflexivité collective. Des enjeux potentiellement nouveaux peuvent réclamer des modalités de réflexion renouvelées. Les récits de science-fiction peuvent trouver là une utilité comme matière à penser. Les conjectures offertes peuvent aider à l'interprétation de questions politiques, culturelles, philosophiques, etc., en fournissant des formes d'expérimentations mentales pouvant être introduites dans les réflexions et raisonnements. Utiliser l'opération fictionnelle permet en effet d'entrer dans des espaces de pensée moins contraints (ou en tout cas qui n'ont pas les mêmes contraintes que des espaces plus académiques). Dans un contexte aux évolutions incertaines, le recours à la science-fiction peut faciliter un effort de construction théorique[181].

Les imaginaires communautaires existent portés par les marges ; ils se développent « en réaction à »[182]. La science-fiction contemporaine explore, à travers une multitude de thématiques - surveillance globale, emprise du virtuel sur le réel, privatisation des ressources vitales, etc. -, les facteurs susceptibles de déclencher de futures insurrections, ainsi que les conflits sociaux qui pourraient en découler. Comme le souligne Cédric Fabre, le véritable enjeu des récits de science-fiction réside dans l'accès à la cohérence du discours. Le lectorat, pour comprendre les intentions de l'auteur·ice - ou du moins tenter de les reconstituer -, doit réassembler les pièces du puzzle pour trouver du sens dans un contexte où l'information est

[180] Margorito Bonus, « SF et luttes des classes : une discussion avec Léo Henry », *Youtube*, 1:09:58, 19 février 2026, https://www.youtube.com/.
[181] Rumpala, « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique ».
[182] Camus, *S'organiser c'est faire SF*.

fragmentée, morcelée, et où le récit fictionnel laisse parfois place à des détails anecdotiques qu'il faut distinguer du véritable fond du message porté par l'oeuvre, si tant est qu'il y en ait un. Après tout, « il s'agit de faire advenir quelque chose qui ne devrait pas advenir[183]». En dépit du fait que la science-fiction se tourne en théorie vers l'avenir, elle demeure profondément ancrée dans les préoccupations du présent. À travers des réflexions sur les progrès scientifiques et technologiques, elle explore les dangers susceptibles d'en découler et la manière dont ces avancées, en apparence positives, pourraient en réalité déstabiliser nos sociétés. Ce sont ces interrogations touchant à la sécurité, à l'identité et la quête de sens - fondements mêmes du vivre-ensemble - qui conduisent, dans ces histoires fictives, à la formation de collectifs cherchant à faire barrage à la menace totalitaire.

Toutefois, ces dynamiques de groupe peuvent faire perdre de vue la dimension de nos individualités respectives. Dans cette perspective, au-delà de la question du collectif, un autre enjeu est soulevé par la logique de résistance : celui d'un possible retour à soi. Comment, alors, se réapproprier sa propre existence[184]? Une chose est, me semble-t-il, sûre : l'existence des personnes *queer*, et plus largement l'ensemble des vécus, sont menacés par le processus insidieux et silencieux de l'oubli, que la bande dessinée *Le Grand vide* met particulièrement en lumière. Je rejoins Macha Zelwer lorsqu'elle déclare dans son analyse de *Avant l'oubli* que « l'oubli efface non seulement les traces matérielles, mais aussi les empreintes émotionnelles[185]». Le mot « oubli » n'est pas, selon elle, choisi au hasard ; il incite à prendre conscience de la valeur des souvenirs et à valoriser ce que nous avons vécu avant que la fin ne survienne. Il s'agit d'un appel à prendre soin de la mémoire collective, d'une incitation à l'archivage sans hiérarchisation de ce qui pourrait être considéré comme étant important ou non, afin de laisser des traces pour que, un jour peut-être, quelqu'un·e prenne connaissance de ce qui a pu se jouer dans le passé. Une seule chose compte alors : se souvenir et transmettre, car l'oubli, bien plus que la destruction, serait la véritable fin[186]. *Woman World* s'inscrit dans cette réflexion sur les archives. Les femmes du clan que nous suivons dans l'histoire explorent les vestiges du monde d'autrefois afin de retrouver des traces de la culture du XXI$^{e}$ siècle (*fig*. 61), et ainsi préserver ce qui subsiste d'un monde appelé à disparaître. Un

[183] Cédric Fabre, « La science-fiction, encore et toujours insurrectionnelle », *Usbek & Rica*, 14 avril 2017, https://usbeketrica.com/.
[184] Cédric Fabre, « La science-fiction, encore et toujours insurrectionnelle ».
[185] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*, p. 137.
[186] Zelwer, *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*.

parallèle peut donc être établi entre *Avant l'oubli* (*fig*. 62) et *Woman World* à travers ce travail d'archivage, qui constitue une forme de résistance en soi.




*fig*. 61

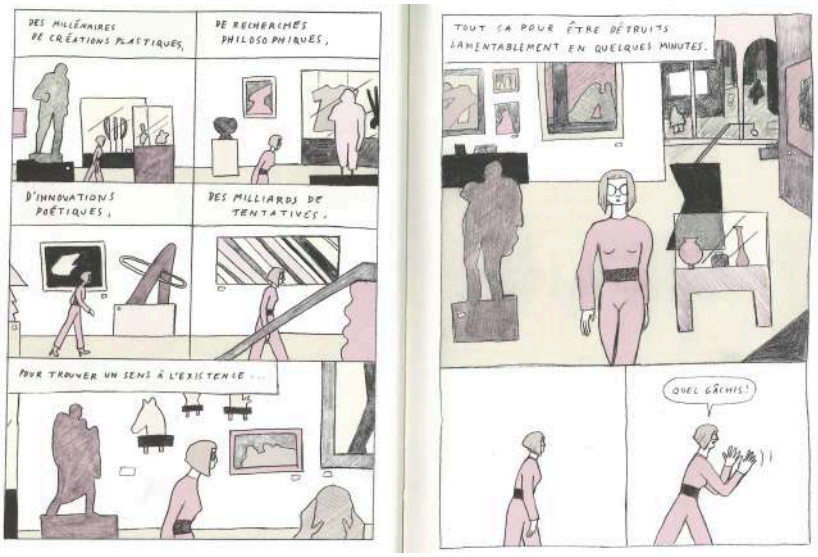



*fig*. 62

Détenir des traces du passé permet en effet de mieux comprendre notre société contemporaine, d'en saisir les logiques de fonctionnement, et d'envisager les moyens de la démanteler lorsque cela s'avère nécessaire. Sabrina Calvo semble aller dans ce sens en soutenant lors d'une conférence aux Utopiales que, si la fin du monde advenait et que les survivant·e·s comptaient faire table rase du passé, l'humanité perdrait ce que l'autrice appelle sa « source vive » : les personnes qui reprendraient les rênes seraient les institutions, celleux qui ont du pouvoir, un cercle vicieux se répéterait[187]. Or, c'est précisément dans la possibilité de rompre avec ce cycle que s'inscrit l'action concrète de soulèvement, laquelle peut alors apporter de la joie et constituer une synergie permettant aux protagonistes de ces œuvres de retrouver de l'agentivité.

La joie peut également se loger dans les prémices du soulèvement, dans le simple fait de l'envisager, de projeter des mondes possibles post-révolte. Toujours au cours de la même conférence, Sabrina Calvo ajoute que la destruction ne doit pas être un but en soi, ni être envisagée comme un loisir ; le principal réside dans les potentialités qu'elle ouvre. L'expérience de la destruction peut par ailleurs découler de l'échec de la construction. Dès lors, elle peut être pensée comme un moment de transformation[188]. Dans *L'Apocalypse selon Magda*, un refuge nommé le « château » (*fig*. 63), fondé par un groupe de jeunes souhaitant

[187] Cloche, « Une destruction joyeuse ».w
[188] Cloche, « Une destruction joyeuse ».

tirer parti de l'imminence de la fin du monde pour aller à contre-courant des mœurs de la société, débouche sur une issue dramatique.




*fig.* 63

Si, dans un premier temps, le lieu apparaît comme un espace idyllique marqué par des divertissements incessants ainsi que par une complicité et une proximité entre adolescent·e·s, la situation bascule progressivement dans le cauchemar, jusqu'au meurtre d'une vieille dame lors d'une tentative de cambriolage menée par une partie du groupe. Cette représentation suggère ainsi les limites de certaines formes de résistance et met en évidence les dérives auxquelles elles peuvent conduire.

Nous pouvons légitimement nous demander ce que la dimension *queer* apporte à ces espaces d'insurrection, qui existent en dehors du seul genre de la science-fiction et de la pensée *queer*. Selon Isabelle Alfonsi, le travail des artistes *queer* a la capacité de transformer notre perception du monde. Les possibilités créatives qu'iels déploient ouvrent de nouveaux horizons, des voies déjà existantes mais que nous ne percevons pas toujours. Pour cela, il est essentiel de maintenir vivantes les lignées que nous construisons en valorisant la création d'œuvres encore trop peu étudiées, sans pour autant tomber dans le piège du récit de l'artiste isolé·e - idée que nous avons déjà contestée en montrant que la science-fiction *queer* s'inscrivait dans un continuum, à la fois de la bande dessinée de science-fiction et de la bande dessinée *queer*.

Face aux reculs sociaux observables aujourd'hui, notamment à travers la montée du fascisme, préserver les formes collectives construites au fil du temps et leur potentiel émancipateur constitue un enjeu majeur. Ces retours en arrière peuvent être décourageants, comme si nous étions pris·e·s dans un schéma qui se répète sans cesse, et que nos luttes devaient continuellement reprendre de zéro. La science-fiction *queer*, par sa dimension éminemment insurrectionnelle et subversive, joue un rôle majeur, porteur d'espoir et de motivation, dans cette dynamique. En ouvrant un champ des possibles élargi par la fiction, elle participe à faire prendre conscience de la nécessité de ne pas laisser ces combats être récupérés par le système dominant, et permet d'imaginer des formes d'action capables de les faire vivre et de les porter collectivement[189]. Le présent ne suffit effectivement pas à laisser place à toutes les formes insurrectionnelles possibles, voire constitue un frein, une entrave pour les personnes *queer* et toutes celles qui ne bénéficient pas du privilège d'appartenir à la majorité, de partager des goûts normatifs et de répondre à des attentes considérées comme rationnelles. Il ne s'agit pas de tourner le dos au présent ; ce dernier doit être appréhendé en relation avec les alternatives offertes par la perception des mondes imaginaires passés et futurs[190]. Pour citer José Esteban Muñoz sur la question de ce que constitue et apporte la *queerness* :

> *Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness's domain. Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. The here and now is a prison house. [...] Queerness is a longing that propels us onward, beyond romances of the negative and toiling in the present. Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. [...] Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world*[191].

---

[189] Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*.

[190] José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity* (New York : University Press, 2009), https://www.jstor.org/.

[191] « La *queerness* n'est pas encore là. La *queerness* est une idéalité. En d'autres termes, nous ne sommes pas encore *queer*. Nous ne toucherons peut-être jamais la *queerness*, mais nous pouvons la ressentir comme la lueur chaleureuse d'un horizon imprégné de potentialité. Nous n'avons jamais été *queer*, et pourtant la *queerness* existe pour nous comme une idéalité qui peut être distillée du passé et utilisée pour imaginer un avenir. L'avenir est le domaine de la *queerness*. La *queerness* est un mode de désir structurant et éclairé qui nous permet de voir et de ressentir au-delà du bourbier du présent. L'ici et maintenant est une prison. [...] La *queerness* est un désir ardent qui nous propulse en avant, au-delà des romances du négatif et des labeurs du présent. La *queerness* est cette chose qui nous fait sentir que ce monde ne suffit pas, qu'il manque bel et bien quelque chose. [...] La

Les bandes dessinées de science-fiction *queer* retenues dans mon corpus s'extirpent du schéma narratif classique situation initiale / élément perturbateur / péripéties / dénouement. Certains récits ne comportent simplement pas de péripéties et nous présentent des personnages aux vies complètement ordinaires ; cet ordinaire fictionnel a quelque chose de subversif, dans la mesure où il permet de se focaliser sur l'intériorité des personnages. D'autres de ces œuvres présentent plus explicitement des situations conflictuelles, d'urgence, mais sans entrer dans le cliché d'un seul être (homme) surhumain sur lequel reposerait l'avenir de l'humanité. Ce qui compte est avant tout la manière dont ces récits s'organisent, plus que leur finalité elle-même. Nous allons désormais chercher à comprendre ce que le médium de la bande dessinée apporte à ces imaginaires de science-fiction *queer*, et la manière dont il s'inscrit, plus largement, dans l'ensemble de l'industrie culturelle de la science-fiction.

*queerness* est aussi performative, car elle n'est pas simplement un être, mais un faire pour et vers l'avenir. La *queerness* consiste essentiellement à rejeter l'ici et maintenant et à insister sur la potentialité ou la possibilité concrète d'un autre monde », Muñoz, *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*.

# III- Spécificités du médium de la bande dessinée dans les récits de science-fiction *queer*

## 1. Des problématiques propres à la bande dessinée

### 1.1. Remettre en cause l'idée d'une communauté homogène d'auteur·ice·s

Cette nouvelle génération de bédéistes, créateur·ice·s de récits *queer*, ne se limite pas au genre de la science-fiction. Parmi la vingtaine d'auteur·ice·s de mon corpus, seul Mathieu Bablet s'est vraiment spécialisé dans la science-fiction graphique. Il convient toutefois de ne pas faire de raccourci trop rapide qui consisterait à dire que la bande dessinée de science-fiction *queer* ne contient pas de spécialistes du domaine, et ce pour au moins trois raisons. Premièrement, certain·e·s auteur·ice·s comme Bim Eriksson, Julie Michelin ou encore Zoé Sauvage n'ont pour le moment qu'une seule bande dessinée publiée à leur actif ; la grande majorité des bédéistes de mon corpus n'excèdent pas l'âge de la trentaine, et n'ont donc pas encore eu le temps - ou l'occasion - de produire d'autres œuvres. De plus, beaucoup d'amateur·ice·s de science-fiction produisent des récits *queer* à travers le fanzinat. Si, pour des questions de temps, nous n'avons pas l'occasion de développer ici cette partie *underground* de la production graphique de science-fiction, elle n'est pas pour autant à occulter. Enfin, comme nous l'avons analysé, la science-fiction *queer* tend davantage à se rapprocher des sciences humaines que des sciences « dures ». Il semble donc cohérent que des artistes comme Lisa Blumen, qui s'est démarquée dans le milieu de la science-fiction avec *Avant l'oubli* et *Astra Nova*, produise par la suite d'autres récits abordant des thématiques externes à la science-fiction, mais toujours en y insérant des critiques sociétales. Lisa Blumen ne manque d'ailleurs pas de rappeler qu'elle a la sensation d'être arrivée dans le milieu de la science-fiction un peu par hasard. Là où elle se sent parfois illégitime d'être perçue comme faisant partie de ce milieu, elle en tire aussi certains avantages ; cet aspect « amateur » lui permet de ne pas se cantonner à un courant ou à un sous-genre particulier de la science-fiction, ce qui lui donne la sensation que ses histoires et les thèmes qu'elle y abordent sont par conséquent moins formatés. L'autrice utilise plutôt la science-fiction à des fins pratiques, pour décaler le regard et ne pas avoir à entrer dans des détails techniques - par exemple, une fusée n'aura pas besoin d'être réaliste car le récit se déroule dans le futur, ce qui laisse donc libre cours à l'invention et à la création.

Par ailleurs, ne pas présenter une bande dessinée comme relevant de la science-fiction peut constituer une stratégie commerciale visant à inciter les lecteur·ice·s les plus réfractaires à ce genre à l'acheter ; ainsi, l'argumentaire éditorial de *Astra Nova* précise que la science-fiction est un « moyen détourné » de parler d'autre chose[192]. Léa Murawiec, autrice de la bande dessinée *Le Grand vide* et du recueil de dessins *Semi science-fiction*, admet elle aussi avoir été assimilée sans le vouloir au le genre de la science-fiction. Là où l'autrice imaginait *Le Grand vide* comme, pour reprendre ses propres mots, « une histoire à concept », elle en a fait un récit à la limite de la science-fiction, dont se dégagent clairement des thématiques proches de la dystopie - culte de l'image, omniprésence des médias et risque de sombrer à jamais dans l'oubli pour les personnes les plus isolées. L'introduction de certains éléments graphiques a pu amener à cette confusion : Léa Murawiec a effectivement veillé à ne pas représenter de nouvelles technologies et les voitures illustrées datent des années 1980, mais la représentation de vaisseaux et de grands écrans - qui étaient censés apporter un côté vintage - a été interprétée par le lectorat comme des indices d'un univers futuriste.

Le fait que des auteur·ice·s, pourtant présenté·e·s comme relevant de la science-fiction, rejettent elleux-mêmes cette étiquette constitue déjà un premier élément susceptible de remettre en question l'idée d'une communauté de bédéistes de science-fiction *queer*. En outre, une telle hypothèse supposerait que ces auteur·ice·s aient consciemment écrit leurs récits sous un prisme *queer*. Or, si pour constituer l'ossature de ce mémoire, il a fallu que je pose la dénomination *queer* sur les œuvres retenues, cela ne signifie pas pour autant qu'elle correspondait à la volonté première de leurs auteur·ice·s. Nous pouvons certes supposer que certain·e·s bédéistes se revendiquant *queer* - Jul Maroh, Jeremy Holt ou encore Ariel Slamet Ries, pour n'en citer que quelques un·e·s - considèrent également leurs récits comme tels. Toutefois, une grande partie des bandes dessinées constituant mon corpus ne peuvent être qualifiées de *queer* qu'au regard de mon propre angle d'analyse.

Au-delà des considérations sur la manière dont se situent les auteur·ice·s vis-à-vis de leurs productions, l'absence d'une histoire unifiée « officielle », tant de la bande dessinée de science-fiction que de la bande dessinée *queer*, complique les processus d'identification à un groupe commun. Comme l'explique Élodie Hommel à propos de la littérature de science-fiction, la volonté de donner une cohérence à un patrimoine science-fictionnel commun se fait au prix d'une simplification : en se centrant sur la France, l'Angleterre et les

[192] Guignard, « “Woman enough to survive”. Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ».

États-Unis, elle tend à mettre de côté les productions issues d'autres espaces culturels[193]. Dans sa thèse[194], le sociologue Pierre Nocérino s'interroge sur la possibilité d'appréhender les bédéistes comme un groupe social, et examine la question de leur militantisme. Ses observations montrent que l'activité des auteur·ice·s de bande dessinée est caractérisée par la dimension largement informelle de leurs espaces et temps de travail. Cette informalité s'accompagne d'une faible présence de cadres collectifs visant à homogénéiser les situations professionnelles. Dans ce contexte, les auteur·ice·s'inscrivent majoritairement dans ce que Pierre Nocérino appelle un « professionnalisme de l'informalité ». Parallèlement, iels développent souvent des discours critiques portant sur les tensions liées à leur activité et sur les contraintes pesant sur leur autonomie. Ces prises de position peuvent s'accompagner d'un engagement dans une autre forme de professionnalisme, que le sociologue qualifie de « professionnalisme de la politisation », associée à des mobilisations à caractère corporatiste. Cependant, les formes de politisation les plus fréquentes relevées par le chercheur restent centrées sur les trajectoires et les situations individuelles. Les revendications des auteur·ice·s portent ainsi davantage sur l'autonomisation des individus que sur celle d'un groupe social constitué. Cette orientation apparaît comme une caractéristique récurrente de l'organisation de l'activité des bédéistes[195]. Lors d'un entretien, à la question « Te considères-tu et considères-tu tes œuvres comme militantes ? », Tillie Walden donne une réponse semblant aller dans le sens des observations de Pierre Nocérino :

> Je suis militante autrement, mais pas en tant qu'autrice. Je suis militante justement parce que je ne crois pas qu'écrire des livres soit suffisant. [...] Je pense qu'il y a de bien meilleures et profondes manières d'aider que s'asseoir seule dans une pièce et dessiner[196].

Cette distinction entre l'engagement personnel et la pratique artistique témoigne d'une forme de politisation qui ne passe pas nécessairement par la création elle-même, ni par l'appartenance revendiquée à un groupe d'auteur·ice·s. Pour autant, les revendications de droits sociaux, portées notamment à travers la bande dessinée, semblent s'être amplifiées ces dernières années. Eva Sinanian explique que cela tient au fait que les auteur·ice·s issu·e·s de différentes minorités parviennent progressivement à se faire entendre et reconnaître grâce à leurs créations, mais aussi à l'aide des possibilités offertes par Internet pour mieux s'organiser,

---

[193] Élodie Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire* (Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2017), https://theses.hal.science/.

[194] Pierre Nocérino, *Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social* (Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, 2020), https://hal.science/.

[195] Nocérino, *Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social*.

[196] Salon du livre et de la presse jeunesse, « Tillie Walden : rencontre avec une autrice et dessinatrice américaine ».

échanger et se regrouper. Il s'agit alors de faire communauté afin de s'organiser et exister plus visiblement, sans que cela signifie pour autant que cette communauté soit clairement identifiable et identifiée[197].

### 1.2. Analyse du support éditorial comme objet social

À ce stade du mémoire, il convient de s'interroger sur ce que le médium de la bande dessinée apporte spécifiquement à la science-fiction *queer*. En effet, bien que nous ayons vu dans la deuxième partie de ce mémoire que la science-fiction graphique *queer* investissait - ou réinvestissait - certaines thématiques fictionnelles, et que l'utilisation de l'iconotexte permettait d'explorer des champs des possibles propres à la science-fiction, nous n'avons pas encore étudié les spécificités de ce médium en tant qu'objet social. Nous pouvons également nous demander comment la rencontre entre bande dessinée et science-fiction, deux domaines longtemps restés l'apanage de *boys' clubs*, a favorisé l'affirmation de la science-fiction dans les sphères *queer* et féministes - question sur laquelle nous reviendrons plus en détails dans la sous-partie consacrée aux *fandoms*. Pour revenir à la pertinence du médium de la bande dessinée dans la création de récits *queer*, les prémices d'une subversion résident peut-être précisément dans le choix de ce support. La dimension politique de l'usage s'inscrit autant dans les objectifs qui orientent son utilisation et les actions qui en découlent - ici, *queerifier* la science-fiction à travers la bande dessinée - que dans les catégories d'individus qui la mettent en œuvre. Ainsi, pour citer Sara Ahmed :

> Lorsque nous réveillons les potentiels d'une matière, lorsque nous refusons d'utiliser les choses de la bonne manière, il y a de fortes chances pour que nos actions soient considérées non seulement comme des dégradations, mais encore comme des dégradations intentionnelles. L'usage queer des choses, leur usage oblique ou détourné, peut ainsi être interprété comme une forme de vandalisme, une « destruction volontaire du vénérable et du beau »[198].

La bande dessinée permet de ne pas considérer la page comme un simple support, comme cela serait davantage le cas en littérature générale, mais plutôt comme un espace d'expérimentation. Si toutes les bandes dessinées associent images et mots afin de produire un impact visuel, les bandes dessinées de science-fiction *queer* tirent leur singularité, tant sur le plan formel que thématique, d'histoires spécifiques et communes qui façonnent leurs esthétiques visuelles ainsi que des références partagées[199]. Comme nous l'avons montré précédemment, cela ne suffit toutefois pas à constituer un groupe homogène de bédéistes de

[197] Calvo, « Queer : l'autre rive de la SF ».
[198] Ahmed, *Vandalisme queer*.
[199] Halsall, Warren, *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*.

science-fiction *queer*. Dans cette perspective, j'analyserai ici deux aspects principaux : le lectorat auquel ces œuvres s'adressent et la manière dont les choix éditoriaux contribuent à leur positionnement au sein du champ de la bande dessinée.

Un premier constat peut être dressé : les bandes dessinées de mon corpus sont, dans l'ensemble, relativement coûteuses lorsqu'on les compare à la majorité des bandes dessinées sérielles. La moins chère est *Tout ce qui reste de nous* (18,50 €), tandis que la plus onéreuse est *Dans un rayon de soleil* (32,50 €). Dans l'ensemble, les prix des œuvres de mon corpus gravitent autour de 25 €. Cet aspect financier, loin d'être anecdotique, amène à se questionner sur l'accessibilité de ces bandes dessinées. Bien que ces tarifs puissent être justifiés par différents critères - le volume conséquent de *Dans un rayon de soleil*, par exemple, avec ses 544 pages, ou encore certains choix esthétiques particulièrement coûteux à produire -, il n'empêche que l'accès à ces bandes dessinées suppose la possession d'un certain capital économique. L'emprunt en bibliothèque est bien sûr une alternative envisageable, mais celle-ci induit pour le coup la détention d'un capital culturel propre à ce type de pratiques. Qu'elles soient achetées ou empruntées, ces œuvres demeurent ainsi rattachées à la possession d'un certain capital, économique et/ou culturel.

La question du format de la bande dessinée influence également son prix : les formats poche sont plus pratiques et abordables, tandis que les grands formats offrent un confort visuel supérieur et une meilleure qualité matérielle, au prix d'un coût plus élevé[200]. De plus en plus de maisons d'édition proposent l'achat de leurs bandes dessinées au format numérique. Cela concerne d'ailleurs la majorité de mon corpus, puisque seules les Éditions de la Cerise, Cambourakis, Même pas Mal, Sarbacane et Kinaye ne proposent pas leurs titres sous cette forme. Notons d'ailleurs que les éditions Kinaye ne disposent pas de site Internet, ce qui complique la recherche d'une éventuelle version numérique. Moins coûteux, les *e-books* s'éloignent cependant de l'intérêt et de l'importance esthétique conférés à l'objet imprimé. Les pratiques et les expériences de lecture varient ainsi selon les supports, mais aussi selon les modalités d'accès et d'acquisition aux ouvrages. En effet, certaines personnes privilégient l'emprunt en bibliothèque, tandis que d'autres passent par l'achat en librairie, ou sur des plateformes de ventes en ligne. D'autres encore accèdent aux contenus par des voies illégales, notamment via des scans. Si cette pratique demeure relativement marginale dans le cas de la bande dessinée occidentale, contrairement au manga dont l'offre pirate est particulièrement développée, elle ne peut être totalement ignorée puisqu'elle fait partie des modes d'accès

[200] Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*.

existants. Le propos de ce mémoire n'étant pas d'étudier les usages et pratiques propres à chacun de ces modes d'accès et d'acquisition aux bandes dessinées, je ne m'y attarderai pas davantage ; il me semblait néanmoins important de les signaler.

Concernant le public visé par les bandes dessinées de mon corpus, je me suis appuyé·e sur les recommandations d'âge présentes sur le site Babelio, afin d'obtenir une première indication des tranches d'âge ciblées, la plupart des maisons d'édition ne fournissant pas ce type d'informations. Sur Babelio, la bande dessinée avec l'âge minimal de lecture recommandé le plus bas est celui de *Sans panique* (13 ans), tandis que le plus élevé concerne *Détour par Epsilon*, tome 1 (18 ans). Pour la grande majorité des œuvres du corpus, les recommandations sur Babelio oscillent entre 14 et 16 ans. Ces données ne sauraient toutefois constituer un matériau statistique fiable. Les âges minimaux sont proposés par les lecteur·ice·s elleux-mêmes ; Babelio étant un site participatif, tout le monde peut contribuer à l'établissement de ces données. Ces recommandations dépendent donc largement de sensibilités individuelles et d'attentes variables. Les écarts sont d'autant plus importants que les statistiques reposent sur des niveaux de participation très inégaux. Ainsi, aucune recommandation d'âge n'est disponible pour *Shit is Real* - faute de contributions suffisantes -, tandis que 106 lecteur·ice·s se sont prononcé·e·s dans le cas de *Carbone et Silicium*. Par ailleurs, seules trois bandes dessinées de mon corpus disposent d'une recommandation d'âge directement indiquée sur le site de leur maison d'édition : il s'agit de *Tout ce qui reste de nous* (« Ado-adulte »), *Hacker la peau* (« 12+ ») et *Cristal Céleste* (« Dès 15 ans »). Néanmoins, si les autres éditeur·ice·s n'ont pas précisé sur leur site un âge recommandé de lecture, aucune des œuvres étudiées n'est classée dans une catégorie jeunesse. Tant par leur prix que par les références culturelles qu'elles mobilisent, ces bandes dessinées semblent avant tout s'adresser à un public de jeunes adultes, sans pour autant exclure les adolescent·e·s ni les personnes de générations avec des références culturelles différentes.

Certaines bandes dessinées de mon corpus se démarquent particulièrement par leur esthétique. C'est notamment le cas du *Grand vide* qui, en plus d'impressionner par ses dimensions (23 x 30,7 cm), a été imprimé en trichromie Pantone, un procédé offrant des teintes plus nettes, plus vives et surtout plus précises que la quadrichromie. *Carbone et Silicium* a, quant à elle, bénéficié d'une réédition deux ans après sa parution, présentée sur le site d'Ankama comme « une édition spéciale de fabrication luxueuse à tirage limité, en noir, blanc et doré en noir[201]». Au-delà des différences de fabrication et de la dimension

[201] « Carbone & Silicium: Or Noir », *Ankama shop*, 2022, https://www.ankama-shop.com/.

« collector » induite par le tirage limité, l'œuvre demeure inchangée (*fig*. 64 et 65) à l'exception de son prix, qui passe de 23,90 € à 44,90 €.

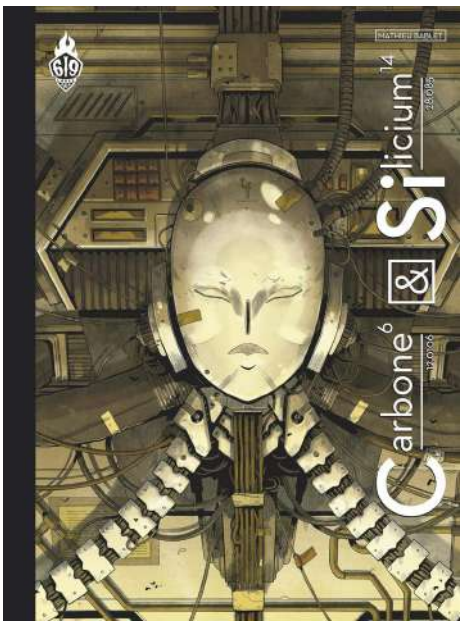



*fig*. 64




*fig*. 65

D'autres exemples de choix éditoriaux méritent également d'être mentionnés : la couverture en carton brut apparent de *Melek + Moi*, l'ajout de dorures et d'argentures sur certaines zones des couvertures de *In-Humus*, *Avant l'oubli* et *Astra Nova*, la combinaison de différents types de pelliculage comme dans *L'Apocalypse selon Magda* (brillant et *soft touch*), les détails verts fluos de *Immonde !* réalisés en pelliculage mat sur une couverture en *soft touch*, dont le contraste crée une sensation rugueuse, ou encore le dos en tissu de *Carbone et Silicium*. Tous ces éléments attirent l'attention, tant sur un plan visuel que sensoriel. Les couvertures de livres, et plus particulièrement celles de bandes dessinées, occupent une place essentielle de l'objet éditorial. Elles donnent généralement le ton du récit et constituent le premier point de contact entre læ potentiel·le acheteur·se et la bande dessinée. Leur efficacité repose avant tout sur un travail de composition répondant à trois enjeux principaux : donner une idée du sujet de l'œuvre, interpeller le lectorat visé, et susciter l'envie de la lire et/ou de l'acheter. L'apparence matérielle de ces bandes dessinées, ainsi que les distinctions et récompenses obtenues par certaines d'entre elles, que nous analyserons par la suite, participent à leur légitimation au sein du champ de la bande dessinée.

Comme l'explique Élodie Hommel, pour une partie du lectorat peu familière avec les catégories éditoriales, l'édition en tant que telle est davantage reconnue par son aspect visuel que par son nom ou sa ligne éditoriale (le choix des textes du catalogue de la maison d'édition et les valeurs que cette dernière porte). Dans cette perspective, un certain univers graphique

est associé non pas à un genre ou à un type de récit particulier, mais à une appréciation personnelle du lecteur, dont l'objet éditorial le conforte dans l'idée que la lecture sera susceptible de lui plaire. Soigner la présentation d'une édition est donc un enjeu essentiel du côté de l'éditeur·ice dans les stratégies de vente, et ce tout particulièrement dans le cas de la bande dessinée, médium qui se déploie à travers la fusion texte/image. Dans son enquête, Élodie Hommel constate que pour une part importante des personnes interrogées, le livre dépasse sa seule fonction de support de lecture pour devenir un véritable objet de collection à travers son caractère esthétique[202]. La bande dessinée, en tant qu'objet social,

> est un objet qui se collectionne, qui s'exhibe dans une bibliothèque, ou se garde précieusement sur une table de chevet. Ces usages de la lecture et du livre ne sont pas spécifiques aux littératures de l'imaginaire, et la présente recherche rejoint ici une abondante littérature en sociologie de la lecture et de la réception[203].

Certain·e·s bédéistes de mon corpus privilégient un ton léger pour aborder des enjeux contemporains majeurs tels que les questions environnementales, les dynamiques géopolitiques ou encore les relations sociales, tandis que d'autres évoquent les problématiques sociétales de manière plus directe. Toustes mobilisent néanmoins les spécificités du médium pour élaborer de nouveaux imaginaires et ouvrir à des espaces de réflexion alternatifs. Cette volonté de renouvellement se manifeste également sur le plan graphique. Ces artistes se démarquent ainsi de l'héritage d'une bande dessinée de science-fiction davantage figurative et réaliste, souvent associée à une tradition graphique franco-belge, pour développer des esthétiques plus expérimentales : jeux de perspectives dans *Le Grand vide* (*fig*. 66), déformations des corps et recours à l'abstraction dans *Melek + Moi* (*fig*. 67), ou encore esthétique plus « cartoon » dans *Hourglass* (*fig*. 68).



*fig*. 66

[202] Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*.
[203] Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, p. 408.

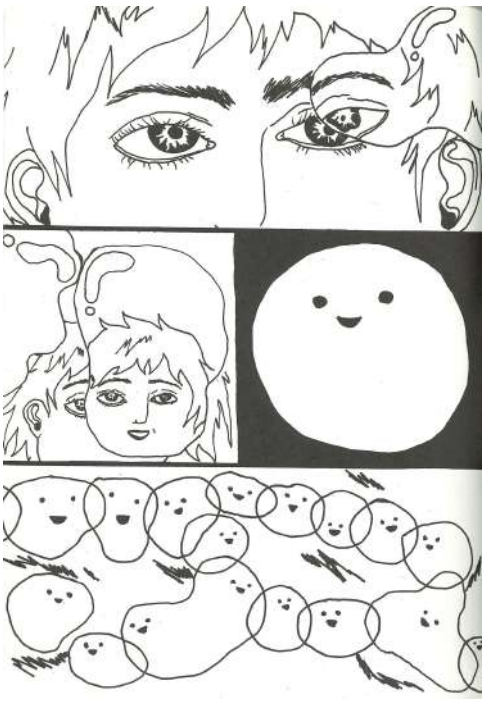


*fig. 67*



*fig. 68*

Le succès du « roman graphique » au détriment des bandes dessinées 48 CC (titre de 48 pages, cartonné et en couleur), participe aussi à la transformation du champ, à travers un changement de paradigme ouvrant de nouvelles possibilités et formes narratives. Comme nous l'avons mentionné dans la sous-partie précédente, l'idée d'une communauté homogène d'auteur·ice·s de science-fiction graphique *queer* est fausse ; mais si iels ont bien un point commun, c'est d'investir ce genre narratif en ayant conscience de son potentiel graphique et scénaristique particulièrement riche. Celui-ci offre en effet la possibilité d'aborder d'aborder des thématiques variées de manière décalée, favorisant de ce fait des récits innovants.

La production contemporaine de bande dessinée est marquée par un fort éclectisme, notamment sur le plan des pratiques artistiques sollicitées. Alors que certain·e·s auteur·ice·s demeurent attaché·e·s aux techniques traditionnelles - crayon, encre, aquarelle, pastels, ou encore feutre -, d'autres ont basculé vers le numérique, dans la continuité d'un certain nombre de bédéistes depuis une vingtaine d'années (autrement dit, depuis le développement des technologies permettant un travail concluant au numérique). Ce foisonnement esthétique est le fruit de multiples influences issues d'autres domaines de la création artistique, comme en témoignent l'affranchissement des cases, les expérimentations de mise en page fondées sur un jeu de découpages et la valorisation des pleines pages. Si certain·e·s des auteur·ice·s de mon corpus ont acquis les codes de la bande dessinée par le biais de formations spécialisées dans le domaine - Tillie Walden, par exemple, a suivi des études au *Center for Cartoon Studies* de Hartford, tandis que Léa Murawiec a obtenu son DNSEP à l'EESI d'Angoulême en littérature

graphique -, d'autres ont suivi des parcours artistiques pluridisciplinaires ou extérieurs au champ de la bande dessinée avant d'en produire. C'est notamment le cas d'Aminder Dhaliwal, formée à l'animation au *Sheridan College* d'Oakville, ou de Bim Eriksson, qui a étudié à la *Nyckelviksskolan* de Lidingö. Cette diversité de trajectoires contribue sans doute à la diversité des pratiques graphiques observées dans le corpus.

# 2. Circulation et réception des œuvres étudiées

## 2.1. Stratégies éditoriales de légitimation : réception médiatique et prix littéraires

Les éditeur·ice·s jouent un rôle central dans la légitimation et la valorisation des bandes dessinées qu'iels publient. Les stratégies commerciales mises en place pour diffuser ces œuvres, ainsi que la manière dont elles sont valorisées une fois publiées - notamment par l'enrichissement progressif de leur fiche descriptive à travers l'ajout de prix, de distinctions ou de mentions diverses - éclairent la place occupée par ces publications et par leurs maisons d'édition au sein du champ de la bande dessinée. J'ai donc analysé la façon dont les différentes maisons d'édition de mon corpus mobilisent, ou non, les avis de la presse et la reconnaissance apportée par les prix littéraires afin de promouvoir leurs bandes dessinées.

Certaines maisons d'édition accordent une place importante aux retours positifs des médias, tandis que d'autres ne misent pas sur ces avis dans leur stratégie de communication. L'Employé·e du Moi (*Shit is Real*, *Avant l'oubli*, *Eskploracja*, *Astra Nova*) et les Humanoïdes Associés (*Détour par Epsilon*, *Hourglass*), par exemple, accumulent les citations de presse. À l'inverse, Gallimard (*Dans un rayon de soleil*) insère seulement les commentaires de quelques médias perçus comme prestigieux, malgré le succès rencontré par cette œuvre. D'autres encore, comme Ankama (*Carbone et Silicium*), mettent davantage en avant les prix reçus que la réception médiatique. Enfin, certain·e·s éditeur·ice·s à l'image de Glénat (*Immonde !*) ou du Lombard (*Hacker la peau*) semblent ne pas tenir à la réception critique dans la présentation de leur catalogue.

Il n'existe cependant pas de distinction nette entre des maisons d'édition indépendantes qui seraient plus exhaustives dans leur valorisation de la réception critique et de grands groupes davantage sélectifs. Certes, certain·e·s éditeur·ice·s indépendant·e·s investissent beaucoup le service presse, à l'instar de L'Employé·e du Moi avec sa rubrique « On en dit du bien » dans laquelle semblent être rassemblés l'ensemble des commentaires

positifs consacrés à leurs publications. D'autres, en revanche, comme les Éditions de la Cerise (*In-Humus*), Cambourakis (*Les fées scientifiques*, *Baby Blue*) et La Ville Brûle (*Woman World*) semblent moins s'appuyer sur cette réception médiatique comme argument de légitimation. À l'inverse, comme précédemment mentionné, des maisons d'édition plus importantes telles que Les Humanoïdes Associés accordent une place conséquente aux critiques dans leur section « presse ». Le cas d'Ankama est plutôt singulier ; sur la page de présentation de *Carbone et Silicium*, seules les récompenses obtenues par l'ouvrage sont mentionnées, les retours de la presse n'y figurent pas. Il est toutefois intéressant de noter le présence d'un *trailer* de l'œuvre sous la forme d'un court-métrage d'animation[204], ce qui suggère qu'un budget conséquent a été consacré à la communication autour de ce titre. Ainsi, si certain·e·s éditeur·ice·s comme L'Employé·e du Moi privilégient les retours médiatiques, d'autres, à l'image d'Ankama, misent sur le potentiel de légitimation procuré par les récompenses. Ces choix paraissent propres à chaque maison d'édition, et il demeure difficile de déterminer s'ils relèvent systématiquement d'une stratégie réfléchie, ou parfois de simples oublis. Le cas des Éditions 2042 (*Le Grand vide*) est à cet égard révélateur ; les revues de presse sont intégrées à la fiche de présentation de la bande dessinée, mais la maison d'édition ne mentionne pas l'obtention du Fauve du Public France Télévisions au FIBD d'Angoulême en 2022, distinction pourtant prestigieuse. Il paraît légitime de s'interroger sur les raisons de cette absence, s'il s'agit d'un oubli, dans la mesure où ce genre de récompense constitue pourtant un bon argument promotionnel. Enfin, certaines maisons d'édition intègrent les avis des médias lorsqu'il y en a, mais ne peuvent pas toujours le faire lorsque l'œuvre n'a pas rencontré le succès escompté, ou qu'elle est encore trop récente pour avoir bénéficié d'une couverture médiatique significative. C'est notamment le cas de *Cristal Céleste* publiée aux Éditions Sarbacane, dont la fiche de présentation ne mentionne aucun prix ou avis de presse, alors que d'autres titres du catalogue, tels que *Voleuse* (2022) de Lucie Bryon, en présentent.

Sur les sites des différentes maisons d'édition, ActuaBD est de loin le média le plus fréquemment cité (huit mentions), suivi de dBD (cinq mentions), puis des Inrockuptibles et de L'Obs (quatre mentions). Viennent ensuite Bodoï, Focus Vif, RTBF, Comixtrip, Le Monde, Livres Hebdo et Canal BD (trois mentions chacun). Différentes catégories de médias peuvent ici être identifiées ; tout d'abord, les médias spécialisés en bande dessinée (ActuaBD, dBD, Bodoï, Comixtrip, Zoo, etc.), qui sont les plus présents et restent la référence principale. Nous pouvons supposer que les éditeur·ice·s cherchent à légitimer leurs catalogues auprès d'un

[204] LABEL619, « CARBONE & SILICIUM trailer », *Youtube*, 0:50, 21 août 2020, https://www.youtube.com/.

lectorat déjà familier de la bande dessinée par le biais de médias spécialisés. La presse culturelle généraliste (Les Inrockuptibles, Le Monde, L'Obs, Télérama, etc.) est également très présente, notamment en ce qui concerne les œuvres ayant eu le plus de succès. Cette presse, qui s'ouvre à d'autres champs que celui de la bande dessinée, semble incarner un marqueur de prestige par le fait qu'elle accorde justement une place à ces œuvres parmi tous les autres sujets - sociaux, géopolitiques, économiques - qu'elle aborde. Mentionner les commentaires de cette presse permet aux maisons d'édition de montrer que la bande dessinée dépasse les frontières d'un cercle restreint de spécialistes et de passionné·e·s de ce domaine. Dans ce recensement, les médias belges (RTBF, Focus Vif et Classic 21) ont une place prépondérante, ce qui s'explique par le fait que l'Employé·e du Moi, maison d'édition bruxelloise, est celle qui a publié le plus d'ouvrages de mon corpus. Plusieurs médias faisant partie de la presse professionnelle du livre (Livres Hebdo, ActuaLitté, etc.) sont aussi présents : ils servent davantage à asseoir la légitimité dans le secteur éditorial lui-même qu'à toucher directement les lecteur·ice·s. La présence de radios et de médias audiovisuels (France Inter, France Culture, Radio Nova, etc.) semblent indiquer que ces médias sont valorisés au même titre que les critiques écrites, notamment pour les auteur·ice·s déjà reconnu·e·s - à l'instar de Lisa Blumen. La presse régionale (Sud Ouest, Le Courrier Picard, La Dépêche du Midi, etc.) apparaît fréquemment mais rarement en tête de page. Ils servent davantage à montrer l'étendue de la couverture médiatique, et à toucher un lectorat local. Enfin, les blogs et podcasts (La Case de Seb, Regard Critique, Bookalicious, etc.) sont particulièrement mobilisés par les éditeur·ice·s indépendant·e·s ou de taille moyenne, qui semblent autant valoriser les critiques informelles que la presse institutionnelle. Outre la presse, les librairies deviennent elles-mêmes des prescriptrices qui légitiment les ouvrages ; par, les librairies Super-Héros et Ça va Buller sont mentionnées sur la fiche de présentation de *Melek + Moi* aux éditions Même pas Mal.

En ce qui concerne les prix[205], ils sont beaucoup moins nombreux que les mentions de presse, mais occupent souvent une place plus visible sur les pages de présentation des œuvres. Ils semblent constituer des marqueurs de légitimité particulièrement efficaces : un seul prix prestigieux - qu'il s'agisse du FIBD, des Utopiales ou encore des Eisner Awards - peut parfois être davantage valorisé que de nombreux avis médiatiques, comme le montre le cas d'Ankama avec *Carbone et Silicium*.

[205] La liste des récompenses obtenues par les différents titres de mon corpus est disponible en annexe, p. 144.

Il aurait été intéressant de prolonger cette analyse à l'aide d'outils statistiques tels qu'Edistat afin d'examiner l'existence d'une éventuelle corrélation entre ces stratégies de valorisation médiatique et les chiffres des ventes. Plusieurs limites méthodologiques se seraient toutefois posées. D'une part, mon corpus ne contient pas suffisamment d'œuvres pour permettre l'élaboration de statistiques solides. D'autre part, il est difficile de déterminer le sens de la relation observée : les avis médiatiques favorisent-ils les ventes, ou la réception critique est-elle elle-même encouragée par le succès commercial d'un titre ? Il semblerait plausible de supposer que ces deux dynamiques s'alimentent mutuellement, et participent conjointement à la visibilité et à la légitimation des œuvres.

### 2.2. *Fandoms* et (ré)appropriation d'imaginaires

Cette sous-partie s'éloigne inévitablement de mon corpus ; au cours de mes recherches, je n'ai en effet trouvé que très peu d'études portant spécifiquement sur les *fandoms queer* de bande dessinée de science-fiction. Comme constaté dans la sous-partie consacrée au mythe d'un groupe d'auteur·ice·s de science-fiction *queer* unifié, ce pan de la création en bande dessinée ne constitue pas un mouvement homogène. Il est donc difficile d'identifier un *fandom* structuré autour d'un ensemble aussi diffus, et d'autant plus de trouver des sources permettant d'en retracer l'histoire. Cette réflexion portera ainsi moins sur un *fandom* spécifique à la bande dessinée que sur les formes d'appropriation de la science-fiction par les personnes *queer*. Afin de comprendre ce que nous entendrons ici par les termes « fans » et « *fandom* », il convient de citer Henry Jenkins, chercheur pionnier des *fan studies* :

> *In everyday speech, the word fans has a broad meaning, used loosely to describe anyone who forms an intense affective bond with a particular property, whether or not they share those feelings with anyone else. Sometimes, being a fan means nothing more than pressing a "like" button on some Facebook page. Fandom, on the other hand, refers to those who claim a common identity and a shared culture with other fans. News representations often define these fans in relation to singular texts [...], but, in fact, a fandom is better understood as a more expansive subculture, whose members engage with a broad array of different media objects but who share traditions and practices built up over many years*[206].

Les *cultural studies* - les études de réception des productions médiatiques, y compris des œuvres fictionnelles, menées depuis les années 1970 et particulièrement développées à partir des années 1980, ont montré que les savoirs se construisent conjointement entre les

[206] Paul Booth (dir.), Henry Jenkins, « Fandom, Negotiation, and Participatory Culture », *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (Hoboken : Wiley-Blackwell, 2018), p. 11-26, https://catalogimages.wiley.com/.

créateur·ice·s des œuvres et leurs publics. Comme l'explique Hélène Breda[207], ces recherches mettent en exergue le fait que toutes les modalités de « consommation » culturelle et les interprétations de textes ou de programmes sont socialement situées. En ajoutant des analyses propres aux *fan studies*, aux *gender studies* ou encore aux approches décoloniales, ce constat est d'autant plus frappant.

Les productions médiatiques sont appréhendées différemment selon des questions de genre, de classe sociale ou encore de trajectoire personnelle, autant de facteurs qui façonnent les lectures et les usages des œuvres. La science-fiction, fortement associée à la culture populaire et aux imaginaires geeks, n'échappe pas à cette logique. L'image archétypale du fan de science-fiction demeure étroitement liée à des formes de sociabilité qui ont longtemps tenu les femmes à distance et, plus largement, marginalisé les personnes *queer*. Jusqu'aux années 1970 au moins, la science-fiction est restée majoritairement un espace masculin, tant du point de vue des auteur·ice·s que des lectorats les plus visibles, tandis que les œuvres elles-mêmes étaient presque systématiquement produites sous le prisme d'un *male gaze*[208].

Des controverses récentes, à l'instar de celle des *Sad Puppies* évoquée en introduction, montrent qu'une frange, minoritaire, certes, mais non négligeable du lectorat de science-fiction est profondément conservatrice, voire réactionnaire. Cette situation peut sembler paradoxale pour un genre littéraire fondé sur la rencontre avec l'altérité et l'exploration de nouveaux horizons, spatiaux ou mentaux. Pourtant, certain·e·s lecteur·ice·s continuent de privilégier des récits reposant sur la figure d'hommes puissants qui perpétuent un imaginaire impérialiste, iels se ferment à toute autre proposition de perspective différente, préférant des œuvres produites par des auteur·ice·s auxquel·le·s iels peuvent s'identifier. Le milieu de la science-fiction est multiple et complexe, et comportera toujours une minorité qui restera opposée à son évolution[209]. Ketty Steward déplore que cette minorité bruyante du *fandom* de la science-fiction prenne autant de place au sein de cette communauté :

> Comment est-il possible qu'un groupe se considérant comme marginalisé traite si mal, en son sein, les catégories de personnes, par ailleurs, elles aussi, marginalisées ? C'est qu'il est de multiples façons d'habiter les marges[210].

---

[207] Hélène Breda, « Science-fiction féministe, des œuvres aux fans », *ReS Futurae*, n°13, 30 juin 2019, https://doi.org/.
[208] Breda, « Science-fiction féministe, des œuvres aux fans ».
[209] René-Marc Dolhen, « Sad Puppies et rabid puppies : quand l'extrême-droite américaine a tenté de manipuler les prix Hugo », *nooSFere*, mars 2023, https://www.noosfere.org/.
[210] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*, p. 107.

Elle constate également que le *fandom queer*, qui existe pourtant dans la constellation de la science-fiction, reste assez peu audible et y subit des discriminations en écho à ce qui se passe dans le reste de la société[211].

Dès lors, pourquoi les personnes *queer* continuent-elles à investir un espace où elles ne semblent pas toujours les bienvenues ? Cela tient probablement au fait que le *fandom* apporte de nouveaux outils de subversion, des clefs pour bâtir de nouveaux imaginaires, et ce à travers plusieurs processus. En premier lieu, il semble agir comme un processus d'émancipation et d'évasion par la lecture, que ce soit vis-à-vis des aléas de la vie ou à l'égard des rapports sociaux et politiques de domination[212]. L'immersion dans des univers dépaysants permet une rupture avec le quotidien, qui s'avère souvent compliqué en tant que personne *queer*. De plus, comme je l'ai évoqué dans la première partie de ce mémoire en expliquant la rencontre entre la bande dessinée de science-fiction et la bande dessinée *queer*, au processus d'évasion s'ajoute celui d'une identification à des récits et des figures auxquelles les personnes *queer* n'ont pas accès au quotidien. Une œuvre n'est jamais totalement fermée sur elle-même ; elle s'inscrit dans un continuum narratif dont une partie est laissée à l'imagination de læ lecteur·ice. Cellui-ci peut alors s'en emparer comme d'une ressource affective, mais aussi politique[213].

Bien que le *fandom queer* n'ait gagné en visibilité que récemment à travers des productions légitimées - comme celles de mon corpus -, cette branche du *fandom* existe depuis longtemps au sein de la science-fiction, et s'est notamment constituée et solidifiée à travers la production de fanzines. Lisa Ben, connue pour avoir publié la première revue lesbienne aux États-Unis, *Vice Versa* (1947-1948)[214], et Jim Kepner, qui avait son propre fanzine intitulé *Toward Tomorrow* (1944-1945)[215], ont appris à produire des fanzines lorsqu'iels faisaient partie de la *Los Angeles Science Fantasy Society*. Cette association mettait même de machines d'impression à la disposition de ses membres. Ces infrastructures amateures de publication constituaient ainsi un support matériel essentiel à l'expression et à la circulation d'idées *queer*, en permettant à des personnes marginalisées de produire et diffuser leurs propres discours. La liberté laissée par les fanzines, contrairement aux publications réalisées sous des contraintes éditoriales, permettait de parler de thématiques variées ; ils

[211] Steward, *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*.
[212] Breda, « Science-fiction féministe, des œuvres aux fans ».
[213] Cloche, « Une destruction joyeuse ».
[214] Lisa Ben, ONE Archives, *Vice Versa*, Los Angeles, n°1, juin 1947, https://queermusicheritage.com/.
[215] James Kepner, The FANAC Fan History Project, *Toward Tomorrow*, Los Angeles, n°1, printemps 1944, https://fanac.org/.

constituaient une sorte d'équivalence à la création de blogs aujourd'hui[216]. S'il est inexact de dire que toustes les fans de science-fiction étaient alors progressistes, ces rassemblements de fans ayant la volonté commune d'imaginer de nouvelles manières d'appréhender le genre science-fictionnel, de s'en emparer, doivent être soulignés pour ne pas imaginer que le *fandom queer* s'est établi il y a quelques années avec l'arrivée d'Internet - bien que cette innovation technologique ait profondément bousculé les manières de communiquer. Ainsi, dès la première moitié du XX$^{e}$ siècle, les personnes *queer* et les amateur·ice·s de science-fiction ont trouvé le moyen d'interagir entre elleux dans les interstices des pages, entre les lignes des magazines. Iels envoyaient des lettres aux rédactions de presse de science-fiction ou dans les petites annonces, dans l'espoir de trouver des personnes partageant les mêmes idées, mais les intervalles entre les cycles de publication faisaient que la plupart de ces interactions se déroulaient elles-mêmes de manière fictionnelle - dans le sens où, sans contact direct et immédiat, iels n'avaient d'autre choix que de se représenter mentalement les personnes qu'iels cherchaient à joindre. Le passage de ces échanges imprimés aux rencontres physiques a constitué une étape importante dans la formation de communautés plus structurées ; grâce à ces rencontres, le *fandom queer* a pu constituer des espaces de solidarité et d'adelphité* fondés sur des affinités, des vécus et des références culturelles communes. Des formes spécifiques de sociabilité sont alors apparues, notamment au sein des conventions où les frontières hiérarchiques entre auteur·ice·s et lecteur·ice·s tendent généralement à s'effacer. Il convient de souligner que, loin de se replier sur des mondes imaginaires, l'investissement dans une culture fictionnelle partagée sert de point d'appui à l'élaboration d'organisations socio-politiques et culturelles *queer*, susceptible, dans un second temps, de dépasser ces cercles et de se diffuser auprès d'un public plus large[217].

Les débats autour de l'assimilation et de la libération occupent une place centrale dans les réflexions portant sur les communautés LGBTQ+ et queer, et influencent à la fois les formes de représentation canonique et les pratiques des *fandoms queer*. La politique assimilationniste est le concept selon lequel les personnes *queer* devraient être acceptées telles qu'elles sont dans la société et encouragées à s'intégrer à la culture dominante. Généralement associée à des positions plus libérales ou modérées, cette approche s'oppose à une perspective libérationniste, qui revendique une acceptation des identités *queer* sans exiger l'effacement ou la minimisation de la culture et de l'identité *queer*. Le concept de

[216] Lauren Salerno, « Science fiction has always been a space for queer expression », *The Mary Sue*, 28 décembre 2024, https://www.themarysue.com/.
[217] Breda, « Science-fiction féministe, des œuvres aux fans ».

libération, associée à des positions plus de gauche ou radicales, ne cherche donc pas à apaiser la culture dominante mais vise plutôt une transformation plus profonde des structures sociales afin de garantir l'émancipation des personnes *queer*, en particulier des groupes les plus marginalisés. Ces divergences idéologiques se répercutent largement au sein des *fandoms queer*. De nombreux *fandoms* dont les œuvres d'origine sont produites par et pour le grand public, comme l'univers cinématographique Marvel (MCU) ou Star Wars, ont souvent tendance à inclure des représentations *queer* relevant davantage d'une logique d'assimilation que de libération. Certain·e·s fans considèrent ainsi qu'une grande partie de la représentation médiatique canonique est conçue pour être acceptable au regard des structures normatives de la société. Ces débats ne sauraient toutefois être réduits à une simple opposition binaire, notamment en raison du discours centré sur l'Occident concernant à la fois la culture *queer* et les *fandoms*, qui occulte nombre de problématiques moins eurocentrées[218]. Il est important de noter que ces réflexions des fans sur les processus de formation du canon *queer* et sur la manière dont il doit être appréhendé doivent être replacées dans le contexte plus large de l'histoire des traditions subversives du genre, outre une science-fiction se revendiquant ouvertement *queer*. Nous pouvons par exemple penser à la science-fiction féministe et postcoloniale, qui, bien que *queer* selon ma définition du terme, ne se pense pas toujours comme telle[219].

À propos de la réception et de la réappropriation de la science-fiction par les fans *queer*, le fait que les plaisirs de lecture associés à l'immersion dans les récits science-fictionnels soient souvent évoqués comme le souvenir d'expériences vécues durant l'enfance et l'adolescence mérite d'être souligné. Une lecture *queer* de la science-fiction offre dès lors l'occasion de s'écarter du sérieux performatif qui marque parfois les approches universitaires en matière d'analyse de genres populaires tels que la science-fiction et la *fantasy*, pour réhabiliter l'étude des émotion et affects suscités par les textes spéculatifs[220]. Pour citer Kyle Turner :

> *LGBTQ+ sci-fi fandom is arguably the powerful undertow beneath the dominant, straight forces of genre fan communities. For every message board or group chat that either doesn't directly appeal to LGBTQ+ people or actively disregards them, there are dozens of splinter groups with queers in tow. Queer people's relationship with science fiction, occultism and magic(k), stretches even further back than the advent of Star Trek fan fiction in the 1960s. [...]*

[218] Collectif, « Queer Fandom », *Fanlore*, 30 décembre 2020, https://fanlore.org/.
[219] Jędrzej Burszta, « The Joy of Queer Science Fiction Reading, or: Will Queers Destroy Science Fiction? », *Arts & Cultural Studies Review* (Kraków : Jagiellonian University), n°59, p. 5-20, 18 juin 2024, https://doi.org/.
[220] Burszta, « The Joy of Queer Science Fiction Reading, or: Will Queers Destroy Science Fiction? ».

> *These connected dots are crucial, particularly in sketching out sci-fi fandoms and queer communities as effectively subcultural. It is easy to take for granted the prominence of sci-fi titles, spaces, properties and ancillary products today, or at least the ones that capitalise on existing intellectual property which are then thrown into a meat grinder of perpetuity. But the combination of the lack of mass telecommunication and much stricter social mores around sexuality and identity invited these clandestine communes, initially disparate though they were, to intersect and inform one another*[221].

Bien que les récits explicitement *queer* demeurent encore minoritaires dans le champ de la science-fiction, une forme de démocratisation des pensées *queer* a eu lieu, que l'on retrouve notamment à travers les pratiques de *fanfiction*. De nombreuses réécritures produites par les fans mettent ainsi en scène des protagonistes à qui l'on prête des tendances homoérotiques, tandis que d'autres s'attachent à développer les trajectoires de personnages secondaires *queer* - ou perçus comme tels - afin de les replacer au centre du récit[222]. La principale plateforme de *fanfictions* sur Internet, *Archive of Our Own* (AO3), qui rassemble des centaines de milliers d'utilisateur·ice·s, avec des contributions écrites par et/ou pour des personnes *queer*, montre l'importance et l'investissement que le *fandom queer* de science-fiction consacre à ces réécritures d'histoires[223]. Les sites communautaires permettent aussi de faciliter les échanges au sein du *fandom queer* de science-fiction. Reddit, probablement le site de ce type le plus connu, comptabilise ainsi sur la page « r/QueerSFF », créée en août 2020, 3700 visiteur·se·s hebdomadaires et 172 membres qui y interagissent chaque semaine. En ce qui concerne la bande dessinée, la page « r/graphicnovels » créée en décembre 2008 est largement investie, avec 59000 visiteur·se·s et 1500 contributeur·ice·s hebdomadaires. Cependant, l'intégration progressive des imaginaires *queer* dans la culture *mainstream*, dominante, et les formes de récupération des identités *queer* qui vont avec, tendent à interroger le statut originellement

[221] « La communauté des fans de science-fiction LGBTQ+ constitue sans doute le puissant courant sous-jacent qui s'oppose aux forces hétérosexuelles dominantes des communautés de fans du genre. Pour chaque forum ou groupe de discussion qui ne s'adresse pas directement aux personnes LGBTQ+ ou qui les ignore délibérément, il existe des dizaines de groupes dissidents qui comptent des personnes *queer* parmi leurs membres. La relation des personnes queer avec la science-fiction, l'occultisme et la magie remonte bien avant l'avènement des fanfictions Star Trek dans les années 1960. [...] Ces liens sont essentiels, notamment pour définir les communautés de fans de science-fiction et les communautés *queer* comme des sous-cultures à part entière. Il est facile de tenir pour acquise la place prépondérante qu'occupent aujourd'hui les titres, les espaces, les propriétés et les produits dérivés de science-fiction, ou du moins ceux qui capitalisent sur la propriété intellectuelle existante avant d'être jetés dans un broyeur à perpétuité. Mais l'absence de télécommunications de masse, combinée à des mœurs sociales beaucoup plus strictes en matière de sexualité et d'identité, a incité ces communautés clandestines, aussi disparates fussent-elles au départ, à se croiser et à s'influencer mutuellement », Kyle Turner, « How Sci-Fi Fandom Got Queer », *Port*, 27 mai 2025, https://www.port-magazine.com/.

[222] Léa Polverini, « La science-fiction du futur sera queer ou ne sera pas », *Slate*, 31 mai 2020, https://www.slate.fr/.

[223] Turner, « How Sci-Fi Fandom Got Queer ».

contre-culturel revendiqué par ce mouvement, rejoignant ainsi les débats autour de l'assimilation et de la libération. L'enjeu serait dès lors d'ouvrir la science-fiction à des perspectives *queer*, tout en réfléchissant aux façons d'éviter que des revendications politiques soient détournées et récupérées à des fins commerciales[224]. Les propos de Kyle Turner constituent à cet égard une conclusion pertinente :

> *The triangulation between fandoms, sci-fi and queerness comes into focus when one considers not merely the queer content that exists in much science fiction, implicitly or explicitly, but rather the shared goals between these three elements. Desire is unrestricted or at least not necessarily beneath the boot of authoritarian constraint; mutual benefit and communal success are foregrounded objectives; and the chaos of the transforming world is counterbalanced by a vision of others as fluid and free – ready to take society in their hands and break the shackles that prevent justice or peace from coming to fruition*[225].

[224] Polverini, « La science-fiction du futur sera queer ou ne sera pas ».

[225] « La relation entre les communautés de fans, la science-fiction et la culture *queer* prend tout son sens lorsqu'on ne se contente pas d'examiner le contenu *queer* présent, implicitement ou explicitement, dans une grande partie de la science-fiction, mais qu'on s'intéresse plutôt aux objectifs communs à ces trois éléments. Le désir est sans limite, ou du moins n'est pas nécessairement soumis au joug de contraintes autoritaires ; le bénéfice mutuel et la réussite collective sont des objectifs prioritaires ; et le chaos d'un monde en pleine transformation est contrebalancé par une vision des autres comme des êtres fluides et libres - prêts à prendre la société en main et à briser les chaînes qui empêchent la justice ou la paix de se concrétiser », Turner, « How Sci-Fi Fandom Got Queer ».

# Conclusion

Tout l'enjeu de ce mémoire était de comprendre, une fois ce terme défini, par quels moyens le *queer*, en s'immisçant dans la bande dessinée de science-fiction, pouvait renouveler nos imaginaires, transformer notre perception du passé, du présent, et, surtout, du futur. Couplé au genre science-fictionnel et au médium de la bande dessinée, j'ai cherché à démontrer ce qui distinguait les récits *queer* du reste de la production de science-fiction graphique, tout en les inscrivant dans un héritage culturel propre à la bande dessinée, à la fiction et, plus largement, à l'industrie culturelle dans son ensemble.

Le caractère impalpable et multiple de la *queerness* a rendu délicate la constitution d'un corpus de bande dessinée de science-fiction *queer*. D'autant plus que, si l'histoire de la bande dessinée de science-fiction est relativement bien documentée, celle de la bande dessinée *queer* demeure, comme nous l'avons vu, bien plus fastidieuse à retracer. Non seulement les mouvements de bédéistes se revendiquant explicitement *queer* sont relativement récents, mais les formes de production et d'expression *queer* ont également été victimes de censure et de répression tout au long du XX$^{e}$ siècle, et nombre d'archives n'ont pas été conservées. Cela ne signifie pas pour autant que ces productions doivent être envisagées comme des OVNI, en marge des autres courants de science-fiction. Nous pouvons au contraire relever une continuité des marges : la science-fiction comme la bande dessinée ont longtemps occupé des positions dévalorisées dans le champ culturel. Cette science-fiction *queer* s'immisce dans ces espaces marginaux, et c'est probablement en cela qu'elle est éminemment *queer*, au-delà de son caractère progressiste partagé par de nombreux récits de science-fiction. Il importe donc de préserver et de faire vivre les terreaux à créations marginales en valorisant des mouvements culturels encore insuffisamment étudiés, en créant des liens entre différentes périodes, et en évitant aussi bien l'essentialisation que l'individualisation des artistes étudié·e·s. Dès lors, il ne me semble ni souhaitable ni pertinent de percevoir cette science-fiction comme une rupture nette avec ce qui l'a précédée, ce qui se produit aujourd'hui et ce qui adviendra ensuite. Si le champ de la bande dessinée est déjà particulièrement hétérogène, celui de la bande dessinée de science-fiction *queer* l'est d'autant plus. Ce dernier demeure officieux et ne constitue pas un mouvement unifié d'auteur·ice·s : certain·e·s ne se revendiquent pas *queer*, tandis que d'autres ne considèrent pas leurs œuvres comme relevant de la science-fiction. Pourtant, des similitudes traversent leurs récits ; projeter le *queer* là où on ne l'attend pas, voici peut-être une manière d'entraîner son imaginaire. Nous avons ainsi observé deux tendances principales dans les schémas narratifs

des bandes dessinées étudiées. La première consiste à s'emparer des principaux tropes de la science-fiction pour les remodeler en profondeur, à travers des récits de rencontres extraterrestres, de fins du monde ou encore d'intelligences artificielles et d'androïdes. La seconde consiste au contraire à investir des sujets plus éloignés de la science-fiction dite « traditionnelle », comme la santé mentale ou les relations amicales, tout en y incorporant des éléments narratifs et graphiques propres au genre. Trouver sa place, coexister au mieux avec autrui, prêter attention à son environnement : tels sont les enjeux qui animent ces récits. Les imaginaires *queer* nourrissent une réflexion plus large sur les manières de représenter les mondes de demain. Tout dans la science-fiction n'est pas nécessairement souhaitable à conserver ; certaines récupérations de ce genre aux possibilités presque infinies, à l'image de la *Red Team* évoquée en ouverture de ce mémoire, peuvent effectivement inquiéter. La science-fiction n'en demeure pas moins un lieu de résistance et d'espoir à travers les imaginaires et les discours qu'elle véhicule. C'est à nous, lecteur·ice·s, d'y puiser ce dont nous avons besoin et envie à un moment donné.

C'est avec cette idée que je conclus ce mémoire : comme nos besoins et nos envies, le *queer* s'inscrit dans une période donnée. Peut-être, et je l'espère malgré l'optimisme de cette perspective, le corpus que j'ai constitué pour mener à bien cette recherche finira-t-il par devenir caduc. Cela signifierait que le *queer* s'est déplacé vers d'autres questionnements, et que les récits présentés ici se seront pleinement imposés dans l'industrie culturelle. Cependant, certaines créations continueront sans doute à se développer hors des sentiers battus. Que perdurent alors le fanzinat, la micro-édition, l'auto-édition et autres micros pratiques de productions éditoriales ; autant d'espaces où peuvent encore s'expérimenter des formes et des récits qui échappent, au moins en partie, aux logiques dominantes de la production culturelle.

# Corpus


- ★ Bablet, Mathieu. *Carbone et Silicium*. Roubaix : Ankama Éditions, 2020.
- ★ Blumen, Lisa. *Astra Nova*. Bruxelles : l'Employé·e du Moi, 2023.
- ★ Blumen, Lisa. *Avant l'oubli*. Bruxelles : l'Employé·e du Moi, 2021.
- ★ Couturier, Lolita. *Détour par Epsilon t. 1 et t. 2*. Paris : Les Humanoïdes Associés, 2023 et 2024.
- ★ Dhaliwal, Aminder. *Woman World*. Traduit par Clémentine Beauvais. Roubaix : La Ville Brûle, 2020.
- ★ Ehrentraut, Lina. *Melek + Moi*. Traduit par Stéphanie Lux. Marseille : Éditions Même pas Mal, 2023.
- ★ Eriksson, Bim. *Baby Blue*. Traduit par Catherine Renaud. Paris : Éditions Cambourakis, 2022.
- ★ Franz, Aisha. *Shit is real*. Traduit par Florence Bouchain et Sacha Goerg. Bruxelles : l'Employé·e du Moi, 2017.
- ★ Hégron, Coline. *Sans panique*. Paris : Delcourt, 2023.
- ★ Holleville, Elizabeth. *Immonde !*. Boulogne-Billancourt : Glénat, 2022.
- ★ Holt, Jeremy. Schall, George. *Made in Korea*. Nice : Panini France, 2023.
- ★ Lernoud, Dimitri. *Hourglass*. Paris : Les Humanoïdes Associés, 2025.
- ★ Maroh, Jul. Calvo, Sabrina. *Hacker la peau*. Bruxelles : Le Lombard, 2023.
- ★ Michelin, Julie. *Eksploracja*. Bruxelles : l'Employé·e du Moi, 2021.
- ★ Murawiec, Léa. *Le Grand vide*. Strasbourg : Éditions 2042, 2021.
- ★ Sauvage, Zoé. *Les fées scientifiques*. Paris : Éditions Cambourakis, 2022.
- ★ Slamet Ries, Ariel. *Strange Bedfellows*. Traduit par Romain Galand et Madyana Thomasi. Nogent-sur-Marne : Éditions Kinaye, 2025.
- ★ Sparrow, Joe. *Cristal Céleste*. Traduit par Marie Lavabre. Paris : Éditions Sarbacane, 2024.
- ★ Sterte, Linnea. *In-Humus*. Traduit par Patrick Marcel. Bordeaux : Éditions de la Cerise, 2018.
- ★ Valero-O'Connell, Rosemary. *Tout ce qui reste de nous*. Traduit par Nora Bouazzouni. Paris : Dargaud, 2021.
- ★ Vollmer-Lo, Chloé. Maurel, Carole. *L'Apocalypse selon Magda*. Paris : Delcourt, 2016.
- ★ Walden, Tillie. *Dans un rayon de soleil*. Traduit par Alice Marchand. Paris : Gallimard, 2019.

# Bibliographie

## Livres


- ★ Ahmed, Sara. *Vandalisme queer*. Fontenay-sous-Bois : Éditions Burn~Août, 2024. https://www.editionsburnaout.fr/.
- ★ Alfonsi, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*. Montreuil : Éditions B42, 2019.
- ★ Booth, Paul (dir.). Jenkins, Henry. « Fandom, Negotiation, and Participatory Culture ». *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Hoboken : Wiley-Blackwell, p. 11-26, 2018. https://catalogimages.wiley.com/.
- ★ Calvin, Ritch. *Queering SF Comics*. Seattle : Aqueduct Press, 2024.
- ★ Carabédian, Alice. *Utopie radicale : Par-delà l'imaginaire des cabanes et des ruines*. Paris : Éditions du Seuil, 2022.
- ★ Eches, Vincent (dir.). *Plus loin. La nouvelle science-fiction*. Catalogue d'exposition (Angoulême, 30 janvier au 16 novembre 2025). Angoulême : Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, 2025.
- ★ Hall, Justin. *No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics*. Seattle : Fantagraphics Books, 2013.
- ★ Halsall, Alison. Warren, Jonathan. *The LGBTQ+ Comics Studies Reader. Critical Openings, Future Directions*. Jackson : University Press of Mississippi, 2022. https://doi.org/.
- ★ Haraway, Donna. *Manifeste Cyborg et autres essais*. Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Paris : Éditions Exils, 2007.
- ★ Jameson, Fredric. *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie*. Traduit par Nicolas Vieillescazes et Fabien Ollier. Paris : Max Milo Éditions, 2007.
- ★ Larue, ïan. *Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*. Paris : Éditions Cambourakis, 2018.
- ★ Macé, Marielle. *Nos Cabanes*. Paris : Éditions Verdier, 2019.
- ★ Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*. New York : University Press, 2009. https://www.jstor.org/.
- ★ Notéris, Émilie. *La Fiction réparatrice*. Villecomtal-sur-Arros : UV Éditions, 2020.
- ★ Pierré, Coline. *Éloge des fins heureuses*. Villejuif : Éditions Daronnes, 2023.
- ★ Raybaud, Alice. *Nos puissantes amitiés*. Paris : La Découverte, 2024.
- ★ Steward, Ketty. *Le Futur au pluriel : réparer la science-fiction*. Rennes : Éditions de l'Inframonde, 2023.

## Articles de revues et de presse


- ★ Breda, Hélène. « Science-fiction féministe, des œuvres aux fans ». *ReS Futurae*. n°13. Publié le 30 juin 2019. https://doi.org/.
- ★ Burszta, Jędrzej. « The Joy of Queer Science Fiction Reading, or: Will Queers Destroy Science Fiction? ». *Arts & Cultural Studies Review*. Kraków : Jagiellonian University, n°59, p. 5-20. Publié le 18 juin 2024. https://doi.org/.
- ★ Calvo, Stuart. « Queer : l'autre rive de la SF ». *Socialter*. Paris : Socialter, n°HS8, p. 120-125. Publié le 27 mars 2020. https://www.socialter.fr/.
- ★ Carbonneau, Noémie. J. Vallerand, Robert. K. Lafrenière, Marc-André. « Chapitre 3. La théorie de l'autodétermination et le modèle hiérarchique de la motivation intrinsèque et extrinsèque : perspectives intégratives ». *Traité de psychologie de la motivation. Théories et pratiques*. Malakoff : Éditions Dunod, p.47-66. 2019. https://doi.org/.
- ★ Collectif. « Navrant. ». *Le Monde*. Publié le 28 janvier 1985. https://www.lemonde.fr/.
- ★ Collectif. « Queer Fandom ». *Fanlore*. Publié le 30 décembre 2020. https://fanlore.org/.
- ★ Collectif. « Queer Ultra Violence ». *Infokiosques*. Publié le 10 avril 2013. https://infokiosques.net/.
- ★ Collectif. « Qu'est-ce qu'une utopie ? ». *BNF Essentiels*. Publié en 2000. https://essentiels.bnf.fr/.
- ★ Collectif. « Théorie de l'escalade ». *Observatoire français des drogues et des tendances addictives*. Publié en 2019. https://www.ofdt.fr/.
- ★ Dolhen, René-Marc. « Sad Puppies et rabid puppies : quand l'extrême-droite américaine a tenté de manipuler les prix Hugo ». *nooSFere*. Publié en mars 2023. https://www.noosfere.org/.
- ★ Écharoux, Émilie. « La protopie - un futur plus désirable que l'utopie et la dystopie réunies ? ». *Usbek & Rica*. Publié le 28 mai 2023. https://usbeketrica.com/.
- ★ Fabre, Cédric. « La science-fiction, encore et toujours insurrectionnelle ». *Usbek & Rica*. Publié le 14 avril 2017. https://usbeketrica.com/.
- ★ Gambin, Gatien. « De Shangri-La à Frontier : le "spacepunk" dans la bande dessinée de science-fiction contemporaine ». *Neuvième Art*. Publié en février 2026. https://www.citebd.org/.
- ★ Guignard, Frédéric. « "Woman enough to survive". Essors contemporains de la bande dessinée féministe de science-fiction publiée en français (2014-2024) ». *Neuvième Art*. Publié en septembre 2025. https://www.citebd.org/.
- ★ Hertiman, Marys Renné. « Provoquer des archives et invoquer la mémoire ». *GLAD!*. n°11. Publié le 20 décembre 2021. https://doi.org/.

★ Hirtz, Manuel. Morgan, Harry. « Science-fiction européenne ». *Neuvième Art*. Publié en août 2015. https://www.citebd.org/.
★ Huz, Aurélie. « La bande dessinée de science-fiction francophone : une histoire générique et médiatique ». *Neuvième Art*. Publié en septembre 2025. https://www.citebd.org/.
★ JBB. « Écoféminisme ». *Géoconfluences*. Publié le 02 juillet 2024. https://geoconfluences.ens-lyon.fr/.
★ K. Le Guin, Ursula. « La théorie de la Fiction-Panier (1986) ». Traduit par Aurélien Gabriel Cohen. *Terrestres*. Publié le 14 octobre 2018. https://www.terrestres.org/.
★ Lachapelle, Maude. Moreau, Catherine. « Les dévoilements de violence sexuelle sur les médias sociaux ». *INSPQ*. Publié en juillet 2023. https://www.inspq.qc.ca/.
★ Labarre, Nicolas. « Parcours de la bande dessinée de science-fiction aux États-Unis ». *Neuvième Art*. Publié en septembre 2025. https://www.citebd.org/.
★ Langlet, Irène. « Le paysage spatial dans la bande dessinée de science-fiction ». *ReS Futurae*. n°14. Publié le 21 décembre 2019. https://doi.org/.
★ Lebovici, Élisabeth. « Culs et Cubes blancs ». *TINA/There Is No Alternative Littératures*. Alfortville : Éditions è®e, n°5. Publié le 7 juin 2012.
★ Licari-Guillaume, Isabelle. « Relire la science-fiction féminine américaine des années 1980 ». *Neuvième Art*. Publié en septembre 2025. https://www.citebd.org/.
★ Luckhurst, Roger. « The Many Deaths of Science Fiction : A Polemic ». *Science Fiction Studies*. Berkeley : University of California Press, vol. 21, n° 62, p. 35-50. Publié en mars 1994. https://www.jstor.org/.
★ Magny, Michel. « L'Anthropocène ». *CNRS Écologie et Environnement*. Paris : Que sais-je ?. Publié en janvier 2021. https://www.inee.cnrs.fr/.
★ Mao, Blaise. « Ariel Kyrou : “Même dans les pires situations, la science-fiction ouvre le champ des possibles”». *Usbek & Rica*. Publié le 18 octobre 2020. https://usbeketrica.com/.
★ Meneghin, Lionel. « Ariel Kyrou : “La science-fiction porte l’idée de transformation, de mutation, de bifurcation”». *Usbek & Rica*. Publié le 20 mai 2021. https://usbeketrica.com/.
★ Pearson, Wendy. « Alien Cryptographies: The View from Queer ». *Science Fiction Studies*. Berkeley : University of California Press, vol. 26, n°1, p. 1-22. Publié en mars 1999. https://www.jstor.org/.
★ Polverini, Léa. « La science-fiction du futur sera queer ou ne sera pas ». *Slate*. Publié le 31 mai 2020. https://www.slate.fr/.
★ Robert, Hugo. « La Red Team, discrète cellule d'auteurs de science-fiction au ministère des Armées ». *Slate*. Publié le 28 janvier 2022. https://www.slate.fr/.
★ Rumpala, Yannick. « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique ». *Raisons politiques*. Paris : Presses de Sciences Po, n°40, p. 97-113. Publié en novembre 2010. https://doi.org/.

★ Salerno, Lauren. « Science fiction has always been a space for queer expression ». *The Mary Sue*. Publié le 28 décembre 2024. https://www.themarysue.com/.
★ Sauvage, Zoé. « Bio ». *Zoé Sauvage*. Publié en 2014. https://zoesauvage.com/.
★ Schmitt, Amandine. « BD : Le meilleur des mondes ». *Le Nouvel Obs*. Paris : Le Nouvel Observateur du Monde, n°3149, p. 59-61. Publié le 30 janvier 2025.
★ Ségas, Sébastien. « Politiser un genre littéraire : N. K. Jemisin face aux Puppies ou la science-fiction comme terrain de lutte politique ». *Quaderni*. Paris : Éditions MSH, n°107, p. 123-136. Publié le 17 novembre 2022. https://doi.org/.
★ Suvin, Darko. « La science-fiction et la jungle des genres. Un voyage extraordinaire ». Traduit par Jacques Favier. *Littérature*. Malakoff : Armand Colin, n°10, p. 98-113. Publié en mai 1973. https://doi.org/.
★ Turner, Kyle. « How Sci-Fi Fandom Got Queer ». *Port*. Publié le 27 mai 2025. https://www.port-magazine.com/.
★ Zelwer, Macha. « Nostalgie d'une époque inconnue. Entretien avec Lisa Blumen ». *Neuvième Art*. Publié en octobre 2025. https://www.citebd.org/.

## Thèses et mémoires

★ Camus, Morgane. *S'organiser c'est faire SF*. Mémoire de master, HEAR Strasbourg, 2025.
★ Hommel, Élodie. *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*. Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2017. https://theses.hal.science/.
★ Mendes de Oliveira, Elyo. *Lire des bandes dessinées contemporaines et s'immerger dans les mondes de la science-fiction : le rôle des personnages*. Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2022.
★ Nocérino, Pierre. *Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social*. Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, 2020. https://hal.science/.
★ Perrin-Février, Hélène. *Un état des lieux de la bande dessinée de science-fiction écrite par des femmes en France*. Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2022. https://www.citebd.org/.
★ Zelwer, Macha. *Dans les champs de feu, une cabane qui flotte. Étude autour de la bande dessinée Avant l'Oubli de Lisa Blumen*. Mémoire de master, Université de Poitiers et EESI Angoulême, 2024.

## Contenu audiovisuel


- ★ LABEL619. « CARBONE & SILICIUM trailer ». *Youtube*, 0:50. Publié le 21 août 2020. https://www.youtube.com/.
- ★ Le Fils De Bulle - LISEZ des BD!. « Arrêtez de dire Roman Graphique ! (vraiment...) ». *Youtube*, 11:51. Publié le 24 novembre 2023. https://www.youtube.com/.
- ★ Margorito Bonus. « SF et luttes des classes : une discussion avec Léo Henry ». *Youtube*, 1:09:58. Publié le 19 février 2026. https://www.youtube.com/.
- ★ Rogers Cadenhead. « N.K. Jemisin's 2018 Hugo Award Best Novel acceptance speech ». *Youtube*, 5:45. Publié le 20 août 2018. https://www.youtube.com/.
- ★ Salon du livre et de la presse jeunesse. « Tillie Walden : rencontre avec une autrice et dessinatrice américaine ». *Youtube*, 13:42. Publié le 12 mai 2021. https://www.youtube.com/.


## Podcasts


- ★ de Benedetti, Caroline. « Vers un futur de l'intime ». *Les podcasts des Utopiales !*. Publié le 29 janvier 2026. https://podcast.ausha.co/.
- ★ Casse, Elin. « Mémoires féministes et queer de la Science-Fiction ». *Volutes*. Publié le 28 janvier 2022. https://radioparleur.net/.
- ★ Cloche, Émeric. « Une destruction joyeuse ». *Les podcasts des Utopiales !*. Publié le 28 novembre 2025. https://podcast.ausha.co/.
- ★ Debats, Jeanne-A. « Les nouveaux futurs du matriarcat ». *Les podcasts des Utopiales !*. Publié le 28 janvier 2026. https://podcast.ausha.co/.
- ★ DoctriZ. « Des amitiés possibles ». *Les podcasts des Utopiales !*. Publié le 27 février 2026. https://podcast.ausha.co/.
- ★ Garestier, Anaïs. « Représenter l'autre ». *Les podcasts des Utopiales !*. Publié le 20 janvier 2026. https://podcast.ausha.co/.
- ★ Martin, Nicolas. « Queer : le mauvais genre de la SF ». *La Méthode scientifique*. Publié le 23 juin 2021. https://www.radiofrance.fr/.
- ★ Martin, Nicolas. « SF : une littérature de genres ? ». *La Méthode scientifique*. Publié le 13 mars 2020. https://www.radiofrance.fr/.


## Archives et fanzines


- ★ Castor Acid, Ophélie. *New Future. Voyage au cœur de la Science-Fiction queer*. Mâcon : Les Ciseaux Fanzine, 2022.
- ★ Ben, Lisa. ONE Archives. *Vice Versa*. Los Angeles. n°1, juin 1947. https://queermusicheritage.com/.

★ Kepner, James. The FANAC Fan History Project. *Toward Tomorrow*. Los Angeles. n°1, printemps 1944. https://fanac.org/.
★ MEFH. *Les 4 vagues du féminisme*, avril 2023. https://m-egalitefemmeshommes.be/.

## Autres sources

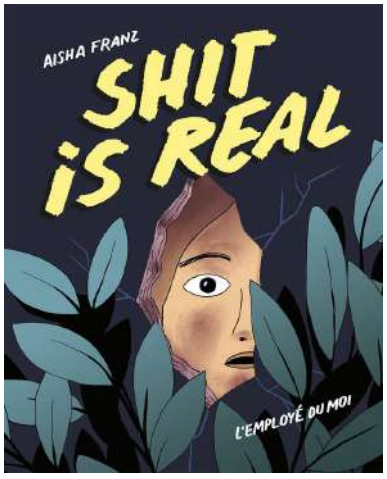
★ @Arborescence_SF. « Arborescence simplifiée des thèmes de la science-fiction ». *Wikimedia Commons*. Publié le 29 avril 2018. https://upload.wikimedia.org/.
★ @fanzines_festival. « Fanzines ? Festival ». *Instagram*. https://www.instagram.com/.
★ Báguena, Bella. « Jardín De Piel ». *Single*, 2021.
★ Malgogne, Nérée. « Pour les mutations ». Risographie, format A3. Angoulême. 2024. https://www.instagram.com/.
★ « Carbone & Silicium: Or Noir ». *Ankama shop*. Publié en 2022. https://www.ankama-shop.com/.
★ « Découvrir la Red Team ». *Red Team.* Publié en 2022. https://redteamdefense.org/.
★ « Enquête auteurs 2025. Infographie statistique ». *Les États Généraux de la Bande Dessinée*. Publié le 24 mars 2026. https://www.etatsgenerauxbd.org/.
★ « LGBTQomics - Lettres d'amour à la bande dessinée ». *La Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image*. Publié en 2026. https://www.citebd.org/.

# Annexes

## Synopsis des bandes dessinées étudiées :



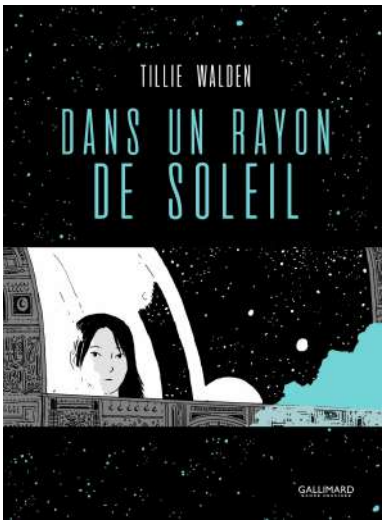

**Chloé Vollmer-Lo, Carole Maurel, *L'Apocalypse selon Magda* :**
« L'apocalypse annoncée il y a un an n'aura finalement pas lieu ! Tandis que l'humanité tout entière célèbre la nouvelle, Magda, 14 ans, est dévastée. Pourquoi ? Pour le comprendre, il faut revenir en arrière, à ce jour où Magda décide qu'elle mourra sans regrets. D'amours maladroites en paradis artificiels, sous le compte à rebours des saisons, la jeune fille se découvre à elle-même, dans un monde d'adultes dépassé·e·s par les événements. »




**Aisha Franz, *Shit is Real* :**
« Tout commence lorsque Selma se fait mettre à la porte par Max, son compagnon. Elle se retrouve alors seule, sans emploi, aux prises avec son quotidien dans son nouvel appartement, au cœur d'un Berlin futuriste dominé par les apparences. C'est peut-être pour elle l'occasion de prendre un nouveau départ. »



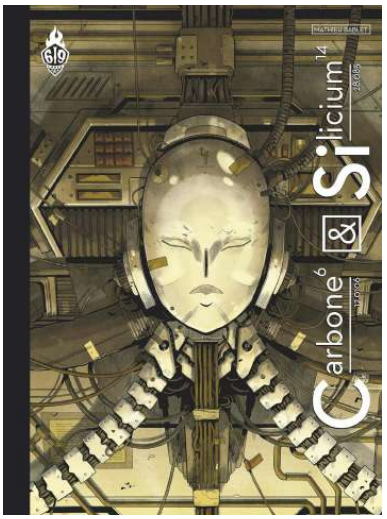

**Linnea Sterte, *In-Humus* :**
« Dans un désert lointain, la mort d'une baleine millénaire sonne l'éveil d'un ballet extraordinaire : insectes, animaux et peuples anciens rivalisent pour la dépecer et trouver refuge dans ses ossements, au fil des âges de sa putréfaction. »




**Tillie Walden, *Dans un rayon de soleil* :**
« Aux confins de l'espace, Mia s'engage sur un vaisseau dont l'équipage restaure des structures architecturales du passé. Alors qu'elle semble y trouver une nouvelle famille, ses souvenirs refont surface : cinq ans auparavant, elle a rencontré Grace au pensionnat et en est tombée éperdument amoureuse… »




**Aminder Dhaliwal, *Woman World* :**
« Un monde sans hommes ? Pourquoi pas ! Dans un futur proche, une communauté de femmes lutte pour sa survie et celle de l'humanité, sur les ruines du patriarcat, de la civilisation et de la pop culture. »




**Mathieu Bablet, *Carbone et Silicium* :**

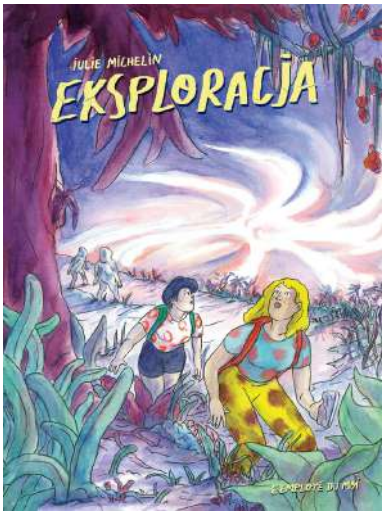
« 2046. Dernier·e·s né·e·s des laboratoires *Tomorrow Foundation*, deux androïdes, Carbone et Silicium, vont être les témoins du changement vers notre humanité future. Ce moment où la technologie de l'intelligence artificielle, apogée de l'accomplissement humain, va entrer en confrontation directe avec les crises écologique, économique et migratoire. C'est avec leurs yeux que nous allons redécouvrir notre planète Terre ayant atteint le fameux point de non-retour annoncé par les scientifiques depuis bien longtemps. »



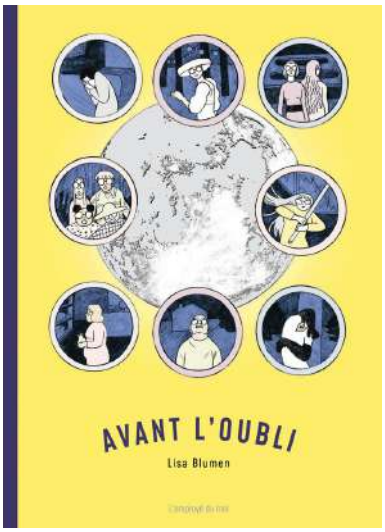

**Léa Murawiec, *Le Grand vide* :**
« Lorsqu'une autre Manel Naher devient soudain célèbre, la "vraie" Manel, l'héroïne de cette histoire, comprend qu'elle est en danger. Dans ce monde, si l'on ne pense plus à vous, alors vous mourrez, tout simplement. Penser à quelqu'un·e, c'est lui donner de la Présence. Survivre pour certain·e·s, devenir Immortel pour d'autres : c'est la Présence qui fait tourner cette ville tentaculaire. Manel, elle, tournerait volontiers le dos à tout ça ; mais là-bas, au-delà des grattes-ciel, il n'y a que le Grand Vide, d'où personne n'est jamais revenu… »




**Rosemary Valero-O'Connell, *Tout ce qui reste de nous* :**
« Trois histoires de science-fiction qui racontent la perte, le sentiment de fin, l'importance des souvenirs, dans des mondes crépusculaires ou en danger de mort. Voyage dans une autre dimension, accident d'un vaisseau spatial, fable sur la fin d'un monde, ces récits proposent une approche onirique des questionnements actuels sur le progrès et la fin du monde, et les conséquences sur nos sentiments. »




**Julie Michelin, *Eksploracja* :**
« L'univers tel que nous le connaissons est sur le point de disparaître. Tout est peu à peu absorbé par le néant, emporté par un mystérieux phénomène de dématérialisation. Pour éviter que le monde ne sombre définitivement dans l'abîme, une équipe de scientifiques élabore un plan pour créer un stabilisateur de matière qui mettrait un terme définitif à ces évènements paranormaux. »




**Lisa Blumen, *Avant l'oubli* :**
« Dans une société futuriste, la mission de la dernière chance pour empêcher la lune de sombrer sur la terre échoue en direct à la télévision et la population humaine sait désormais qu'elle est condamnée. *Avant l'oubli* narre la trajectoire d'une dizaine d'entre elleux qui réagissent différemment à cette mort annoncée et imminente. »



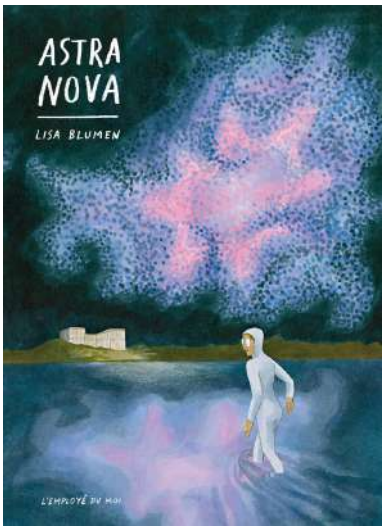

**Élizabeth Holleville, *Immonde !* :**
« Morterre est une petite ville industrielle isolée dont la plupart des habitants travaillent pour l'Agemma, une entreprise d'extraction de minerais radioactifs. Jonas et Camille, deux adolescent·e·s de 17 ans qui rêvent de partir, trompent leur ennui en regardant des films d'horreur. Lorsqu'une nouvelle élève venue de Paris, Nour, les pousse à explorer les environs, iels découvrent lors d'une sortie nocturne un homme défiguré par d'étranges excroissances : un employé de l'Agemma porté disparu. Que lui est-il arrivé ? Pourquoi se cache-t-il ? Et quel rôle l'Agemma joue-t-elle dans cette affaire ? »



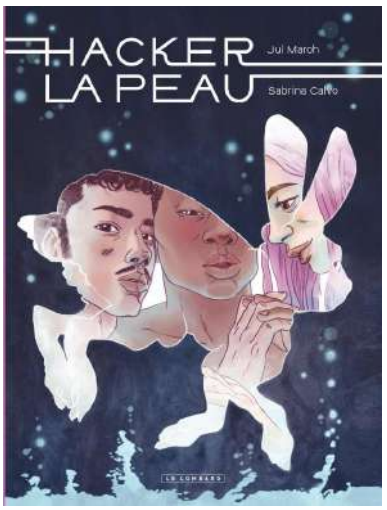

***Zoé* Sauvage, *Les fées scientifiques* :**
« En 2037, ce qu'il reste de nos écosystèmes naturels est tant bien que mal conservé dans d'immenses parcs. Zoa, étudiante en biologie, réussit à faire un stage dans l'une de ces réserves et s'aperçoit que ce modèle est loin d'être parfait. Au mépris des règles, elle va s'aventurer toujours plus loin dans le parc et croiser la route de bonnes fées, cinq femmes scientifiques aussi inspirantes qu'attachantes, grâce à qui elle comprend peu à peu que notre rapport au vivant est plus complexe qu'elle ne l'avait imaginé. »




**Bim Eriksson, *Baby Blue* :**
« Être heureux·se à tout prix peut sembler un objectif enviable. Mais n'est-ce pas effrayant dès lors qu'il est imposé et que tout comportement autre est considéré comme déviant et, par conséquent, répréhensible ? »



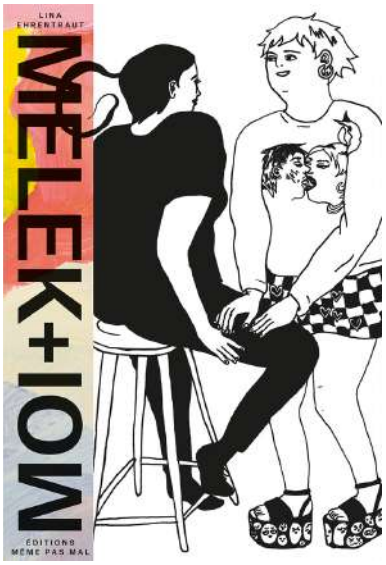

**Lisa Blumen, *Astra Nova* :**
« Après une longue formation, Nova s'apprête à embarquer pour une mission scientifique sans retour possible. Confinée dans une fusée dernier cri, la jeune astronaute devra rejoindre la planète L31, située à 2,5 millions d'années-lumière de la Terre. Un voyage qui lui prendra entre 20 et 50 ans. Avant le grand départ, elle doit se plier à une ultime formalité exigée par l'agence spatiale. Elle doit se rendre à la fête d'adieu organisée en son honneur dans une somptueuse villa. Celle qui a toujours privilégié une vie recluse va devoir affronter ses trois seul·e·s ami·e·s qu'elle n'a plus revu·e·s depuis bien longtemps. »



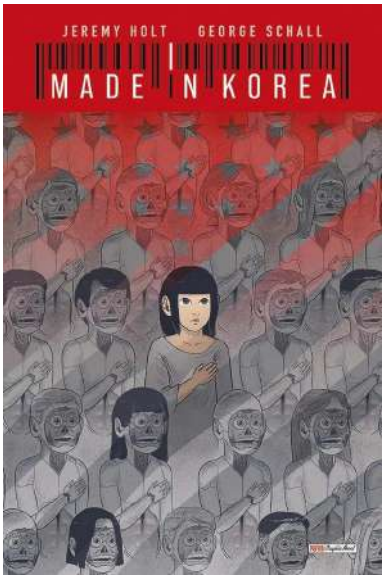

**Jul Maroh, Sabrina Calvo, *Hacker la peau* :**
« À la confluence lyonnaise, Prin est à la recherche d'un mystérieux troisième cours d'eau, celui qui naît de la rencontre entre ces entités que sont le Rhône et la Saône. Une quête fugace et mouvante, à l'image de sa relation polyamoureuse avec Axl, un hacker, et Molly, une couturière. À l'image de leur vie dans les marges, entre lutte et liberté. Car cette nuit, après le passage en force de l'extrême-droite au gouvernement, Prin, Axl et Molly devront demeurer uni·e·s pour survivre à l'assaut d'une violence normative et autoritaire qui cherche à effacer leurs existences… »



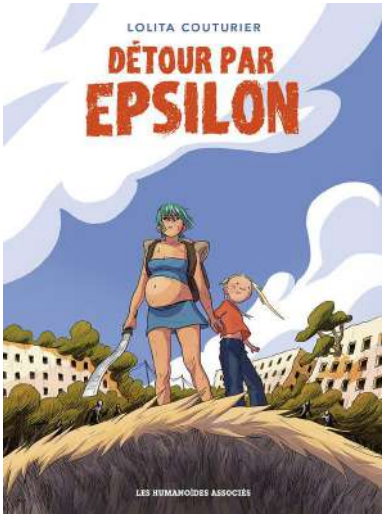

**Coline Hégron, *Sans panique* :**
« La petite Romie est la seule rescapée d'un accident qui l'a amenée sur une île étrange dont toute la population est apathique. Recueillie par la famille de Danaë, elle essaie de faire réagir les insulaires, à la nouvelle d'une météorite qui menace de s'écraser sur eux. Entraînant Danaë avec elle sur le continent, Romie tentera tout pour guérir son amie de l'indifférence et sauver les habitant·e·s de l'île. »



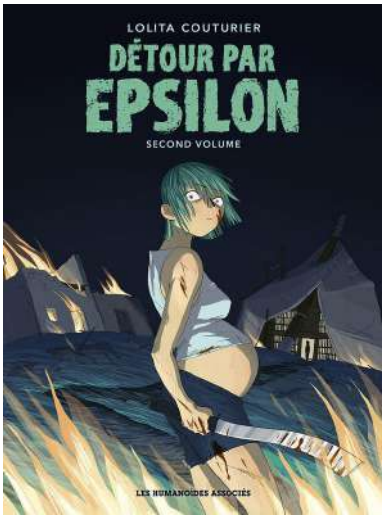

**Lina Ehrentraut, *Melek + Moi* :**
« À ses heures perdues, Nici, physicienne, aime boire des coups dans le bar d'en face. Mais depuis un moment elle est animée par un projet fou : la conception d'une enveloppe corporelle nommée Melek. Celle-ci lui permet de voyager dans une dimension parallèle où elle fait la rencontre de son double, avec qui elle débute une relation. »




**Jeremy Holt, George Schall, *Made in Korea* :**
« Dans un monde où la natalité a dramatiquement chuté, une famille américaine commande Jesse, une robot enfant avec une intelligence artificielle de pointe, développée en Corée. Mais ce qu'iels ne savent pas, c'est que l'A.I. de Jesse n'est pas celle des autres enfants robots du marché… »



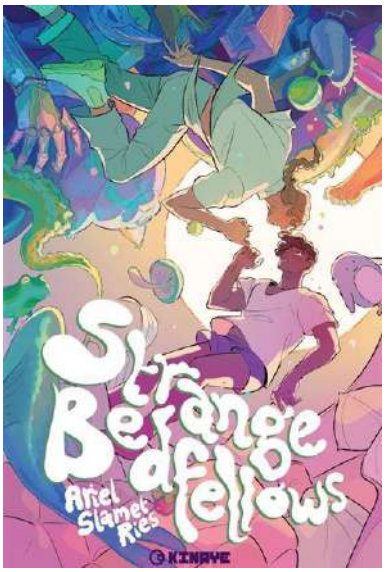

**Lolita Couturier, *Détour par Epsilon t. 1* :**
« Le jour où Tom est bannie sans explication de sa cité fortifiée, elle doit survivre dans un monde jadis dévasté par la guerre et grouillant d'humain·e·s contaminé·e·s. Accompagnée par une mystérieuse enfant muette du nom de Lélé, Tom entame un périple pour rejoindre une nouvelle cité où elles pourront se mettre en sécurité. Il faut faire vite… car Tom est enceinte. »



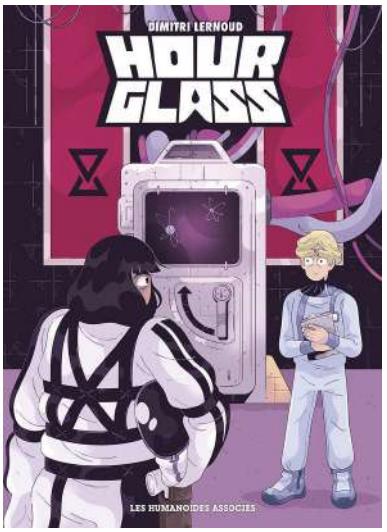

**Lolita Couturier, *Détour par Epsilon t. 2* :**
« Prisonnière d'une tribu qui veut lui voler son enfant à naître, Tom doit échapper à Amadala, la redoutable cheffe qui voit en elle un moyen de repeupler son clan. Mais le murmure d'une rébellion se fait entendre au sein même de la communauté. La guerre semble inévitable, et il est temps pour Tom de prendre sa vie en main, quitte à les tâcher de sang. »




**Joe Sparrow, *Cristal Céleste* :**
« À 19 ans, la vie de Dorothy est un champ de bataille. Son père a quitté le foyer familial et sa mère s'épuise à la tâche pour lui financer ses études d'arts plastiques auxquelles ni l'une ni l'autre ne croit vraiment. Et puis, il y a ces crises d'angoisse dont elle souffre depuis ses 14 ans. Alors qu'elle pense avoir touché le fond, Dorothy se découvre des pouvoirs télépathiques et télékinésiques : elle peut faire bouger les objets et lire dans les pensées. Ces pouvoirs sont-ils un don ou une malédiction ? Quoi qu'il en soit, Dorothy sent qu'elle se transforme… mais en qui ? Ou… en quoi ? »




**Ariel Slamet Ries, *Strange Bedfellows* :**
« Dans un futur pas si lointain, une grande partie de l'humanité réside sur Méridian, une planète extraterrestre où vous avez plus de chance de naître avec de supers-pouvoirs que d'être gaucher. Mais rien de tout cela n'a d'importance pour Oberon. Suite à une attaque de panique à la fac, toute sa vie lui échappe. Par un étrange coup du destin, il se réveille un jour avec la capacité d'invoquer ses rêves dans la réalité. Ses nouveaux pouvoirs s'accompagnent d'une copie conforme de son crush de lycée, Kon, qui a mystérieusement disparu de la surface de la planète trois ans plus tôt… »




**Dimitri Lernoud, *Hourglass* :**
« Scientifiques retenues captives par l'armée, Ana et Bonnie construisent sous la contrainte une machine temporelle censée arrêter la Guerre mondiale qui fait rage : c'est le projet Hourglass. Mais leurs consœurs Diane et Carina les poussent à la rébellion. Ensemble, elles vont tout tenter pour fuir la ville-bunker qui leur sert de prison. Avec le conflit en cours, la surveillance constante, les soldats et les robots géants, la seule issue à leur présent dystopique semble être une fuite vers le futur de leur monde… »

# Caractéristiques techniques des titres du corpus :

| Titre | Auteur·ice | Année de sortie en France | Maison d'édition | Nombre de pages | Dimensions | Prix format papier | Prix format numérique |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *L'Apocalypse selon Magda* | Chloé VOLLMER-LO (scénario), Carole MAUREL (dessin et couleurs) | 2016 | Delcourt | 192 pages | 20,3 x 26.5 cm | 23,75€ | 16,99€ |
| *Shit is Real* | Aisha FRANZ (traduction Florence BOUCHAIN et Sacha GOERG) | 2017 | L'Employé.e du Moi | 288 pages | 17 x 21 cm | 21,50€ | 5,99€ |
| *In-Humus* | Linnea STERTE (traduction Patrick MARCEL) | 2018 | Les Éditions de la Cerise | 148 pages | 16,8 x 21,8 cm | 20€ | ∅ |
| *Dans un rayon de soleil* | Tillie WALDEN (traduction Alice MARCHAND) | 2019 | Gallimard | 544 pages | 19 x 26 cm | 32,50€ | 20,99€ |
| *Woman World* | Aminder DHALIWAL (traduction Clémentine BEAUVAIS) | 2020 | La Ville Brûle | 256 pages | 16,5 x 23,5 cm | 22,00€ | 10,96€ |
| *Carbone et Silicium* | Mathieu BABLET | 2020 | Ankama Éditions | 277 pages | 24 x 32 cm | 24€ | 16,99 |
| *Tout ce qui reste de nous* | Rosemary VALERO-O'CONNELL (traduction Nora BOUAZZOUNI) | 2021 | Dargaud | 120 pages | 17,5 x 24,8 cm | 18,50€ | 11,99€ |
| *Le Grand vide* | Lêa MURAWIEC | 2021 | Éditions 2042 | 204 pages | 23 x 30,7 cm | 25,00€ | 9,99€ |
| *Eksploracja* | Julie MICHELIN | 2021 | L'Employé.e du Moi | 184 pages | 21 x 28 cm | 25€ | 7,99 |
| *Avant l'oubli* | Lisa BLUMEN | 2021 | L'Employé.e du Moi | 248 pages | 16 x 22 cm | 24,00€ | 7,99€ |
| *Immonde !* | Elizabeth HOLLEVILLE | 2022 | Glénat | 240 pages | 20 x 27,3 cm | 22,50€ | 15,99€ |
| *Baby Blue* | Bim ERIKSSON (traduction Catherine RENAUD) | 2022 | Éditions Cambourakis | 264 pages | 17 x 24 cm | 24€ | ∅ |
| *Les Fées scientifiques* | Zoé SAUVAGE | 2022 | Éditions Cambourakis | 304 pages | 17 x 21 cm | 26,00€ | ∅ |
| *Astra Nova* | Lisa BLUMEN | 2023 | L'Employé.e du Moi | 174 pages | 16 x 22 cm | 24,00€ | 7,99€ |
| *Hacker la peau* | Jul MAROH (dessin et couleurs), Sabrina CALVO (scénario) | 2023 | Le Lombard | 96 pages | 24,1 x 31,8 cm | 20€ | 9,99 |
| *Sans panique* | Coline HÉGRON | 2023 | Delcourt | 200 pages | 19.9 x 25.8 cm | 27,95€ | 19,99€ |
| *Melek + Moi* | Lina EHRENTRAUT (traduction Stéphanie LUX) | 2023 | Éditions Même pas Mal | 248 pages | 14,8 x 21 cm | 25,00€ | ∅ |
| *Made in Korea* | Jeremy HOLT (scénario), George SCHALL (dessin) | 2023 | Panini | 168 pages | 17 x 26 cm | 22€ | 15,99 |
| *Détour par Epsilon t.1* | Lolita Couturier | 2023 | Les Humanoïdes Associés | 168 pages | 19,8 x 26,7 cm | 19,95€ | 8,99€ |
| *Détour par Epsilon t.2* | Lolita Couturier | 2024 | Les Humanoïdes Associés | 176 pages | 19,8 x 26,7 cm | 19,95€ | 8,99€ |
| *Cristal Céleste* | Joe SPARROW (traduction Marie LAVABRE) | 2024 | Sarbacane | 216 pages | 17 x 24 cm | 22€ | ∅ |
| *Strange Bedfellows* | Ariel SLAMET RIES (traduction Romain GALAND et Madyana THOMASI) | 2025 | Éditions Kinaye | 288 pages | 17,4 x 25,9 cm | 27,90€ | ∅ |
| *Hourglass* | Dimitri LERNOUD | 2025 | Les Humanoïdes Associés | 272 pages | 15 x 21 cm | 21,95€ | 8,99€ |

## Œuvres ayant reçu des prix ou des distinctions par ordre chronologique :

- ★ ***Dans un rayon de soleil*** **:** Prix Eisner de la meilleure bande dessinée numérique, 2017. Los Angeles Times Book Prize, 2018.
- ★ ***Tout ce qui reste de nous*** **:** Deux nominations aux prix Eisner dans les catégories Meilleure coloration et Meilleur one-shot, 2018.
- ★ ***In-Humus*** **:** Prix Artémisia du Dessin 2019.
- ★ ***Carbone et Silicium*** **:** Prix BD des Utopiales, 2021. Prix BD Fnac France Inter, 2021.
- ★ ***Immonde !*** **:** Prix des lecteurs BD de Lire à Limoges, 2022.
- ★ ***Le Grand vide*** **:** Fauve d'Angoulême - Prix du Public France Télévisions, 2022.
- ★ ***Melek*** + ***Moi*** **:** Prix Max et Moritz catégorie Meilleure première bande dessinée, 2022.
- ★ ***Avant l'oubli*** **:** Figure dans la sélection du Prix des lecteurs du Festival PULP, du Prix des libraires Gribouillis, du Prix du Livre Grand Est (catégorie bande dessinée et roman graphique) et du Prix Révélation ADAGP au festival Quai des Bulles de Saint-Malo, 2022. Mention spéciale Comics–Young Adult aux Ragazzi Awards de la Foire du livre de jeunesse de Bologne, 2023.
- ★ ***Astra Nova*** **:** Prix BD des Utopiales, 2023. Figure dans la sélection officielle du FIBD d'Angoulême, 2024. Prix BD SF
- ★ du podcast *C'est plus que de la SF*, 2024.
- ★ ***Sans panique*** **:** Prix Pépite Bande dessinée du Salon du livre jeunesse de Montreuil, 2023. Prix Philippe Druillet de la Galerie Barbier, 2024.
- ★ ***Détour par Epsilon*** **:** Figure dans la sélection officielle du Prix de la BD de science-fiction 2023. Prix Jeune Albert, 2025.

## Glossaire :

- ★ **adelphité :** terme plus neutre et inclusif que sorority ou fraternité pour désigner une forme de solidarité entre semblables.
- ★ **agentivité :** capacité d'un individu à agir de manière autonome sur sa vie, à faire des choix et à influencer son environnement plutôt que de simplement subir les événements.
- ★ **analepse :** retour en arrière sur des évènements antérieurs au récit en cours dans une narration.
- ★ **backlash :** réaction hostile de la part de groupes conservateurs, voire réactionnaires, généralement en réponse à des avancées portées par des mouvements sociaux progressistes.
- ★ **boys' club :** réseau informel privé largement ou exclusivement masculin.
- ★ **cisgenre :** individu dont l'identité de genre correspond à celle qui lui a été assignée à la naissance.
- ★ **climax :** point culminant d'un récit.
- ★ **comix :** terme créé en remplaçant par un « x » les deux dernières lettres du mot « *comics* » pour souligner l'importance de la sexualité dans ce courant de la bande dessinée états-unienne.
- ★ **diégétique :** terme de narratologie qualifiant tout ce qui appartient à la diégèse, c'est-à-dire à l'univers d'une œuvre - ses personnages, ses repères spatio-temporels, ses événements et, plus généralement, tout ce qui relève du monde de l'histoire racontée.
- ★ **iconotexte :** médium où l'interaction entre le texte et l'image est la condition nécessaire à la production du sens, de l'émotion, de la valeur esthétique et, le cas échéant, de la narration.
- ★ **male gaze :** regard masculin hétérosexuel imposé par la culture dominante.
- ★ **novum :** innovation scientifiquement plausible utilisée dans les récits de science-fiction.
- ★ **polycule :** réseau de personnes reliées par des relations romantiques et/ou sexuelles dans le cadre du polyamour, sans que tous ses membres soient nécessairement en relation les uns avec les autres.

★ **pulps :** abréviation de « *pulp magazines* », publications peu coûteuses imprimées sur du papier de mauvaise qualité, très populaires aux États-Unis dans les années 1920 et 1930.

★ **trope :** élément narratif récurrent, facilement identifiable.