

# ***L'Écume de l'aube, la première aventure de Yoko Tsuno ou comment naît un personnage de bande dessinée***

Benoît GLAUDE

Université de Gand

## **Résumé**

Roger Leloup s'évertue depuis les années 1970 à donner une épaisseur biographique et psychologique à son héroïne de bande dessinée, Yoko Tsuno. Ce faisant, sa série de science-fiction met en scène plusieurs (re)naissances technologiques et développe subtilement le thème de la maternité. Cet article s'intéresse aux moyens mis en œuvre, entre 1970 et 1991, pour approfondir la psychologie de son héroïne et pour préciser sa biographie, à la fois dans la série de bandes dessinées et dans son prequel littéraire, *L'Écume de l'aube*.

**Mots-clés :** Naissance, Maternité, Bande dessinée, Roman pour la jeunesse, Roger Leloup.

**Abstract :** Dawn Foam, Yoko Tsuno's First Adventure, or How a Comic Book Character Is Born

Since the 1970s, the *Yoko Tsuno* comics series has been ingeniously giving a biographical and psychological depth to its main female character. In doing so, the science fiction series features several technological (re)births and subtly develops the theme of motherhood. This paper looks at the means used by the author Roger Leloup, between 1970 and 1991, to deepen the psychology of his heroine and to complete her biography, both in the comics series and in its literary prequel, *L'Écume de l'aube*.

**Keywords :** Motherhood, Comics, Children's novels, Roger Leloup.

Au XX<sup>e</sup> siècle, rares sont les scènes de naissance dans la bande dessinée pour la jeunesse, en dehors des représentations de la Nativité perpétuant les codes de l'iconographie chrétienne<sup>1</sup>. À la fin du siècle, quelques séries populaires commencent à aborder le thème.

---

<sup>1</sup> Jean-Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, PUF, coll. « La politique éclatée », 1986, p. 40 et 83-85. Pour une étude de l'iconographie mariale, voir : Julia KRISTEVA, « Hérétique de l'amour », *Tel quel*, n° 74, 1977, p. 30-49.

Dans le journal *Tintin* des années 1980, les virils héros Thorgal et Buddy Longway bâissent un foyer, accompagnent la grossesse de leur compagne et voient naître des enfants qui reflètent à divers degrés leur propre enfance (laquelle se trouve ultérieurement dévoilée). Deux albums pour jeunes lecteurs brisent définitivement un tabou, en relatant l'arrivée d'une petite sœur chez Titeuf, dans *Le Miracle de la vie* (1998), et au sein de la famille nombreuse qui héberge le chien errant Sac à puces, dans *Super maman* (1999). Lorsque ce dernier récit a paru en feuilleton dans *Spirou*, le journal salua l'événement en invitant ses lecteurs à choisir le sexe et le prénom du bébé<sup>2</sup>. Ce récit de maternité, sans précédent dans l'hebdomadaire déjà sexagénaire, abordait pourtant des thèmes – les étapes de la grossesse et l'élargissement de la fratrie – bien connus des albums et documentaires pour la jeunesse. Cependant, les scènes de naissances en bande dessinée sont moins tardives dans les genres de l'imaginaire, notamment dans la série de science-fiction *Yoko Tsuno*. Centrée sur un personnage féminin et asiatique, dès les années 1970 – lorsque les héros de la BD franco-belge étaient majoritairement masculins, blancs, européens et qu'ils rompaient à peine avec la stigmatisation du « Péril jaune »<sup>3</sup> –, la série met en scène plusieurs (re)naissances technologiques et développe subtilement le thème de la maternité. Cet article s'intéresse aux moyens mis en œuvre par Roger Leloup, entre 1970 et 1991, pour approfondir la psychologie de son héroïne et pour préciser sa biographie, à la fois dans la série de bandes dessinées et dans le prequel littéraire *L'Écume de l'aube, la première aventure de Yoko Tsuno*.

### Comment naissent les personnages de bande dessinée ?

En 1986, un *comic book* intitulé « Scene from the Nativity » [Scène de la Nativité] a fait scandale en Grande-Bretagne et aux États-Unis<sup>4</sup>, au point qu'il dut porter un bandeau d'avertissement : « Attention Parents : This issue contains graphic scenes of childbirth » [Attention, parents : Ce numéro contient des scènes de naissance choquantes]. Sur un scénario d'Alan Moore, Rick Veitch y dessinait crûment la naissance de la fille de Miracleman, en puisant sa documentation dans le *best-seller* international *A Child is born* (1965, traduit sous le titre *Naître* en 1990) du photographe Lennart Nilsson. Depuis toujours, la reproduction humaine constitue un sujet sensible pour le genre superhéroïque. En dépit de leur plastique

<sup>2</sup> La rédaction de *Spirou* reçoit près de quatre cents bulletins de vote et proclame « C'est une fille ! Elle s'appellera Marine », dans le numéro du 31 mars 1999.

<sup>3</sup> David MORLEY et Kevin ROBINS, *Spaces of identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*, Londres, Routledge, coll. « The international library of sociology », 1995, p. 154.

<sup>4</sup> George KHOURY, *Kimota ! The Miracleman companion*, Raleigh, TwoMorrows Publishing, 2001, p. 48, 80-81 et 115.

érotisée, les corps des super-héroïnes symbolisent la sauvegarde de frontières inviolables : ils sont invulnérables, impénétrables, incorruptibles, même s'ils peuvent momentanément s'altérer ou même muter. Or, la grossesse brouille la frontière entre l'identité et l'altérité, elle « révèle et renforce les craintes culturelles relatives aux corps féminins considérés comme des ferment d'abjection instables et incontrôlables »<sup>5</sup>.

La réticence à représenter la naissance n'est pas propre à la bande dessinée pour la jeunesse. Au XX<sup>e</sup> siècle, elle caractérise aussi la littérature, tandis qu'« [à] la télévision et au cinéma, la naissance a lieu en hors champ ou bien elle est présentée en raccourci et, en général, de façon mélodramatique »<sup>6</sup>, toujours en focalisation externe. La publication de récits autobiographiques tarde également. La difficulté des mères à narrer leur grossesse s'explique par une dépossession de leur rôle d'agent du processus de reproduction, au profit du corps médical (en Occident) et/ou du nouveau-né (au Japon). Dans les sociétés occidentales, les agents de santé au service de l'état sont les imagiers et les narrateurs officiels des grossesses, souvent médicalisées, tandis qu'ils assignent aux mères un statut de patientes. Les autobiographes font face à l'autorité discursive de la médecine et à un grand récit largement diffusé : « Deux personnes (de la classe moyenne ou supérieure, blanches) se rencontrent, tombent amoureuses, se marient, ont des relations (hétéro-) sexuelles, et enfin, après neuf mois d'une grossesse rayonnante [...], une femme (cisgenre) a un bébé (en bonne santé, bien formé, arrivé à terme), ou peut-être deux.<sup>7</sup> » Quant à la société japonaise, connue pour la faiblesse structurelle de son taux de fécondité, elle attend de la femme enceinte qu'elle se subsume sous son rôle de mère, en se dévouant à son enfant considéré comme le héros de la naissance et traité comme un dieu omniscient dès le stade de fœtus<sup>8</sup>. En Occident comme au Japon<sup>9</sup>, l'expérience individuelle et le rôle actif des femmes sont occultés, de même que leurs souffrances sont intérieurisées par les mères et sublimées par l'arrivée (le cas échéant) du bébé.

Toutefois, sous l'impulsion des *comics underground* américains et de la bande dessinée dite « médicale » (*graphic medicine*), des récits autobiographiques de grossesses émergent à partir des années 1990. Pour ce qui concerne le jeune public, le manga *Hadashi no Gen* [Gen aux pieds nus] (1973-1985) fait figure de précurseur. L'autobiographie romancée

<sup>5</sup> Jeffrey BROWN, « Supermoms ? Maternity and the monstrous-feminine in superhero comics », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 77 (je traduis). Voir aussi : Julia KRISTEVA, « Hérétique de l'amour », *op. cit.*, p. 44 et 47.

<sup>6</sup> Amanda SEAMAN, *Writing pregnancy in low-fertility Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2017, p. 112 (je traduis).

<sup>7</sup> Jenell JOHNSON, *Graphic reproduction. A comics anthology*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2018, p. 1 (je traduis).

<sup>8</sup> Amanda SEAMAN, *Writing pregnancy in low-fertility Japan*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 124 ; Julia KRISTEVA, « Hérétique de l'amour », *op. cit.*, p. 35.

de Keiji Nakazawa, connue en français sous le titre *Gen d’Hiroshima*, fut le premier manga paru dans un format livresque aux États-Unis, de même qu’en France. Survivant du bombardement survenu lorsqu’il avait six ans, l’auteur raconte en près de deux mille six cents planches le temps long des souffrances de ses compatriotes dans les années d’après-guerre. L’œuvre réalisée pour les adolescents japonais, dans le style graphique du manga *shonen* des années 1970, mais présentée au public francophone comme un roman graphique, est partiellement traduite chez les Humanoïdes associés en 1983, puis chez Albin Michel en 1990. La première traduction française s’arrête à la page 205, qui montre un essai nucléaire aux États-Unis, tandis que la deuxième se poursuit jusqu’à la page 284, pour se conclure sur une scène d’accouchement dans Hiroshima dévastée. Même si elle constitue un jalon de la bande dessinée non fictionnelle, souvent comparée à *Maus* de Art Spiegelman, cette autobiographie est romancée. Si Gen Nakaoka, le double fictionnel de l’auteur, aide sa mère à accoucher dans une scène constituant un climax narratif, en réalité Keiji Nakazawa a retrouvé sa mère juste après son accouchement, provoqué par le spectacle de la disparition de leurs proches<sup>10</sup>. Dans *Gen d’Hiroshima*, le héros assiste avec sa mère à l’agonie de son père, de sa grande sœur et de son petit frère, puis il cherche en vain un médecin pour l’accouchement, parmi des survivants brûlés vifs, avant de réunir lui-même le matériel nécessaire. La scène de la naissance est cadrée en gros plans, alternant entre le visage contusionné de Gen, partagé entre une inquiétude irrépressible et la volonté de se montrer rassurant, et celui de sa mère, trempé de sueur et distordu par la souffrance. Le corps du nouveau-né apparaît en entier, dans les bras de son frère qui lui donne le premier bain. En pleurs, le fils puis sa mère brandissent le bébé hurlant vers le ciel enflammé d’Hiroshima, en espérant que l’enfant ne laisse jamais de guerre se reproduire. Dans son geste ostentatoire, Gen baptise sa petite sœur : « Salut, Tomoko ! Je t’ai fait venir au monde tout seul... Je suis ton GRAND FRÈRE... »<sup>11</sup> La scène fait écho à un *flash-back*, plus tôt dans le récit<sup>12</sup>, où le père de la famille Nakaoka, peintre traditionnel et pacifiste militant, avait soulevé à bout de bras le grand frère de Gen tout juste né, en lui souhaitant de devenir un artiste comme lui. Ce souvenir était revenu à la mémoire des parents alors que leur fils aîné leur annonçait son enrôlement dans l’armée impériale. Dans la scène finale, la révision ou re-vision fictionnelle d’un épisode de l’histoire familiale opérée par Keiji Nakazawa réalise son désir de vivre avec sa mère le double événement auquel il n’a pas pu assister : la mort décimant leur famille tout en provoquant une naissance.

<sup>10</sup> Keiji NAKAZAWA, *J’avais six ans à Hiroshima. Le 6 août 1945, 8h15*, tr. fr. Miho Shimma et Michel Cibot, Paris, Le Cherche Midi, 1995, p. 51.

<sup>11</sup> Keiji NAKAZAWA, *Mourir pour le Japon*, tr. fr. Jean Moritz, Paris, Albin Michel, 1990, p. 283.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 91.

En dehors du style graphique de ses personnages, qui contraste burlesquement avec l'horreur des événements dépeints, cette œuvre brise l'image stéréotypée du manga des années 1980 en France. Plus proche en serait *Astro le petit robot* d'Osamu Tezuka. La mise au monde sans assistance médicale de la petite Tomoko Nakaoka, précipitée par un événement historique, s'oppose à la naissance technologique et merveilleuse de l'enfant-robot Tetsuwan Atomu, qui se trouve aux antipodes du travail de mémoire et du militantisme anti-atomique de *Gen d'Hiroshima*. Le public français découvre le personnage de Tezuka à la télévision, au milieu des années 1980, sous le nom d'Astro. Le premier épisode du dessin animé, relatant la naissance du héros, transpose des scènes de *Frankenstein* (1931) de James Whale et de *Pinocchio* (1940) de Walt Disney dans un XXI<sup>e</sup> siècle futuriste, dans l'univers aseptique d'un laboratoire de haute technologie. Pour les spectateurs occidentaux, ce récit conforte le technor-orientalisme<sup>13</sup> qui se développe alors en assimilant la japonité aux technologies de pointe (micro-informatique, cybernétique, robotique, intelligence artificielle, etc.) et en imaginant une culture extrême-orientale déshumanisée et matérialiste. Dans le dessin animé, un génial inventeur japonais se laisse convaincre par son fils de créer un enfant-robot surpuissant et il s'attèle à la tâche après avoir brutallement perdu son garçon dans un accident de la route.

Pendant des jours et des nuits de travail, sans répit, le Professeur Balthus fit naître peu à peu grâce à son génie et sa volonté un petit robot dont l'aspect extérieur était exactement celui de Thomas. Quand l'œuvre fut achevée, elle était parfaite. Nul ne pouvait deviner que ce robot n'était pas, en apparence du moins, un enfant comme les autres<sup>14</sup>.

Le robot Tetsuwan Atomu (« atome puissant ») naît sous l'apparence enfantine et incorruptible qu'il conservera dans ses aventures. Dans le manga, l'inventeur abandonne Astro, qu'il vend à un cirque, en lui reprochant précisément de ne pas pouvoir grandir<sup>15</sup>. Au contraire, malgré la perpétuation du même style graphique dans *Gen d'Hiroshima*, les corps du nourrisson et de sa mère dépérissent jusqu'à la mort, des suites de l'irradiation.

L'incorruptibilité est aussi une propriété physique des héros occidentaux du XX<sup>e</sup> siècle. Selon Umberto Eco, l'apparition de personnages tels que Fantômas à la Belle Époque inaugure l'ère du « héros inusable »<sup>16</sup> dans la littérature populaire occidentale. Si un modèle du genre superhéroïque tel que Superman naît dans un récit mythologique, maintes fois

<sup>13</sup> David MORLEY et Kevin ROBINS, *Spaces of identity*, op. cit., p. 168-169.

<sup>14</sup> Lucien ADES et Nadine FORSTER, *La Naissance d'Astro le petit robot*, Paris, Le Petit Ménestrel, 1986, p. 6.

<sup>15</sup> Ce synopsis a été caviardé pour la télévision française, qui a réduit à un seul épisode les deux premiers de la série d'animation japonaise. Adaptés de la série de dessins animés réalisée par les studios Tezuka Productions (1980-1981), les cinquante-et-un épisodes d'*Astro le petit robot* sont diffusés sur TF1 en 1986 et repris en 1988 dans l'émission « Club Dorothée ».

<sup>16</sup> Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, tr. fr. Myriem Bouzaher, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », série « Biblio essais », 1995, p. 136.

ressassé, qui remonte à sa petite enfance extraterrestre pour expliquer l'origine de ses superpouvoirs, il se stabilise à l'âge adulte pour vivre des récits romanesques, au cours desquels il surmonte une série d'épreuves pleines d'imprévus, mais sans en conserver de marque résiduelle. Paradoxalement, ce héros mythique plongé dans l'espace et dans le temps de ses lecteurs doit, contrairement à eux, « rester inaltérable tout en se consumant selon les modes de l'existence quotidienne »<sup>17</sup>. Les héros de la BD franco-belge du XX<sup>e</sup> siècle apparaissent encore moins altérables que leurs homologues américains, d'autant qu'ils sont dépourvus de leurs propriétés mythiques et mutantes. Ne changeant pas d'apparence, conservant jusqu'à leurs vêtements, la plupart de ces héros francophones ne naissent, grandissent, vieillissent ni ne meurent jamais. Certes, quelques subterfuges ont permis de conférer une généalogie ou un début de biographie à certains d'entre eux : Alix enquête auprès des témoins qui ont connu ses parents disparus ; Timour et Corentin traversent les époques via des ancêtres ou descendants qui ont exactement leur apparence ; Spirou et Lucky Luke vivent leur enfance à travers des avatars stabilisés à l'âge de l'école élémentaire. À côté d'eux, Thorgal et Buddy Longway font figures de précurseurs lorsque, après être devenus pères, ils reçoivent leur propre récit des origines, respectivement dans *L'Enfant des étoiles* (1984) et dans *Le Dernier rendez-vous* (1987). D'autres prequels de bandes dessinées n'existent que sous une forme littéraire. Ainsi, Roger Leloup a choisi le roman pour raconter l'enfance et l'adolescence de Yoko Tsuno, ce qu'il justifie ainsi :

[U]n héros n'existe pas en troisième dimension s'il n'a pas un passé, une famille. Et c'est ce que je voulais lui donner. Comme cela était très intérieur, je ne pouvais le faire que par l'écriture et non par la bande dessinée. Lorsque vous réalisez une bande dessinée, vous prenez le personnage avec son action. Si vous écrivez un roman, vous entrez dans l'âme du personnage<sup>18</sup>.

## Yoko Tsuno face à l'enfance et à la renaissance

Un article récent<sup>19</sup> relève la surprise de journalistes japonais découvrant, en 2010, que Yoko Tsuno est leur compatriote la plus célèbre en Belgique, alors que ses albums ne sont pas traduits au Japon. La série belge initia à la culture japonaise une génération de babyboomeuses – puisque son lectorat semble majoritairement féminin<sup>20</sup> – qui étaient

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>18</sup> Roger LELOUP, *À propos de Yoko Tsuno. Une interview de Stephan Caluwaerts et André Taymans*, Hélécine, Les Éditions À Propos, 2001, p. 38.

<sup>19</sup> Jessica BAUWENS, « *Yoko Tsuno* and Franco-Belgian girl readers of bande dessinée », dans Fusami OGI, Rebecca SUTER, Kazumi NAGAIKE et John LENT (dir.), *Women's manga in Asia and beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in comics and graphic novels », 2019, p. 181.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 185.

adolescentes avant le milieu des années 1990 et son déferlement de traductions françaises de mangas. Selon Roger Leloup, « [l]a naissance de Yoko Tsuno a été le fruit d'une longue gestation »<sup>21</sup>. Au départ, elle devait tenir un second rôle dans un projet, avorté, de reprise de la série *Jacky et Célestin* de Peyo. La figurante naît alors graphiquement, avec les traits et le prénom d'une actrice française d'origine japonaise, Yoko Tani. Lorsque le personnage prend un rôle central, au cœur d'une nouvelle série, Leloup lui adjoint le nom « Tsuno », prélevé au hasard sur une carte du Japon. À partir du *Dragon de Hong Kong* (1986), réalisé à la demande d'un éditeur hongkongais, l'auteur relie son héroïne japonaise à la Chine. Il réinterprète le toponyme « Tsuno » comme mêlant les sonorités de « Lao-tseu » (le Chinois fondateur du taoïsme) et du « nô » (le drame lyrique japonais), pour conférer les deux origines culturelles à l'héroïne<sup>22</sup>. En 1970, Yoko paraît âgée d'une petite vingtaine d'années, lorsqu'elle apparaît dans le journal *Spirou* avec deux comparses de sa génération : Vic et Pol. Le personnage mûrit imperceptiblement au fil des albums, sans que ses traits n'accusent le passage des ans, d'autant que le thème de l'éternelle jeunesse irrigue cette série de science-fiction.

Au fil des albums, elle s'entoure de plusieurs protégées âgées de cinq ans environ, en allant jusqu'à en adopter une. Ces enfants s'identifient visuellement à l'héroïne dans les aventures qu'elles vivent auprès d'elle, comme on le voit dans les postures et les vêtements similaires de Poky et de Yoko sur les couvertures de *La Lumière d'Ixo* (1980) et des *Archanges de Vinéa* (1983), de mêmes que celles de Rosée et de Yoko sur les couvertures du *Dragon de Hong Kong* (1986) et des *Exilés de Kifa* (1991). Rétrospectivement, Roger Leloup constate qu'il a donné le prénom de l'une de ces fillettes de fiction, Annick dans l'album *Aventures électroniques* (1974), à la petite Coréenne de cinq ans qu'il a lui-même adoptée<sup>23</sup>. L'adoption de Rosée par Yoko prend ainsi une résonance autobiographique, pour l'auteur, qui la considère à la fois comme la fille (ou la sœur) et comme un double de Yoko.

Ces personnages sont, pour moi, une façon de donner une enfance à Yoko. Rosée, dans mon esprit, c'est tout à fait Yoko enfant. Quel miracle, la bande dessinée ! On peut véritablement y donner vie à l'enfant idéal, celui qu'on a désiré. Et le plus beau, c'est qu'on en est à la fois le père et la mère<sup>24</sup>.

En dehors de ses adjoints Vic et Pol, les affinités de l'héroïne vont surtout vers des figures féminines, comme le constate Alain Boillat, « tandis que les figures masculines, lorsqu'elles ne peuvent être d'une manière ou d'une autre rapportées au cercle familial de Yoko (père, oncle, ami du père) ou associées, dans le cas de scientifiques, à la fonction maternelle de

<sup>21</sup> Daniel COUVREUR, *De la Terre à Vinéa, les coulisses d'une œuvre*, Marcinelle, Dupuis, 2012, p. 4.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 24.

donner la vie, lui sont le plus souvent hostiles »<sup>25</sup>. L'homosocialité<sup>26</sup> de Yoko Tsuno naît de sa solidarité envers ces sœurs souvent venues d'ailleurs, ce qui en fait parfois des immigrantes comme elle. Les effets de miroir, vecteurs d'empathies mutuelles, permettent à Yoko de reconnaître ces autres dans leur altérité, en se rapprochant parfois d'elles par mimétisme, lorsqu'elle adopte leurs vêtements.

Plusieurs de ces fillettes ou jeunes femmes vivent une renaissance technologiquement assistée, et ceci dès le premier album, *Le Trio de l'étrange* (1972). En faisant de la spéléologie, Yoko et ses deux comparses masculins découvrent une civilisation d'origine extraterrestre, les Vinéens, qui a colonisé le sous-sol de notre planète, voici quatre cent mille ans, en remplacement de la sienne devenue inviable. L'exploration souterraine, fréquente dans la série de Roger Leloup, constitue un topos de la BD franco-belge de science-fiction et d'archéologie-fiction, provenant de classiques littéraires tels que *La Machine à explorer le temps* de H. G. Wells et *Le Voyage au centre de la terre* de Jules Verne<sup>27</sup>. Ces espaces souterrains prennent une connotation utérine dans *Yoko Tsuno*, même s'ils sont le lieu d'une altérité non humaine, animale, extraterrestre, voire abiotique. La représentation de la machine dans ces cavités encombrées de matériels technologiques est souvent organique et féminine, « gynécologique » si je puis dire ; « la machine se présente effectivement chez Leloup sous la forme d'une libération de liquides en tous genres, de flammes et de flux électriques »<sup>28</sup>.

Dans les souterrains du *Trio de l'étrange*, la plupart des émigrants extraterrestres ont été placés en léthargie dans des cocons qui stoppent leur vieillissement, en leur conservant éternellement leur état. Ces cocons superposés forment un mur alvéolé évoquant un rayon de ruche apicole, transposé dans un environnement *high-tech*. La communauté endormie est veillée par quelques-uns de ses membres, réanimés au fil des siècles pour jouer un rôle d'abeille nourricière. Ceux-là vieillissent normalement. Yoko noue une amitié avec deux sœurs vinéennes : l'une (Khâny) semble à peine plus âgée qu'elle et l'autre (Poky) est une petite fille. Malgré les apparences, les sœurs sont jumelles, mais la plus grande est sortie de sa léthargie quinze ans avant la plus petite, ce qui permet à Roger Leloup de « les voir comme

<sup>25</sup> Alain BOILLAT, « Yoko Tsuno : l'ambivalence du héros féminin face à diverses formes d'altérité », dans Loïse BILAT et Gianni HAVER (dir.), *Le Héros était une femme... Le genre de l'aventure*, Genève, Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2011, p. 212.

<sup>26</sup> Jessica BAUWENS, « *Yoko Tsuno* and Franco-Belgian girl readers of bande dessinée », *op. cit.*, p. 191-195.

<sup>27</sup> L'inspiration techniciste de Jules Verne marque l'œuvre de Roger Leloup, par opposition avec la tendance psychologisante d'H. G. Wells qui se retrouve chez Edgar P. Jacobs. Cela dit, l'influence jacobsienne a pu toucher le style de Leloup à travers sa contribution aux couleurs du *Piège diabolique* et aux décors des séries *Lefranc* et *Alix* de Jacques Martin.

<sup>28</sup> Alain BOILLAT, « Yoko Tsuno : l'ambivalence du héros féminin », *op. cit.*, p. 218-219.

les deux visages d'une même personne à deux époques de leur vie »<sup>29</sup>. Dans un album ultérieur, *Les Titans* (1978), le réveil de leur mère vingt ans après celui de Khâni produit une apparence de gémellité entre la mère et sa fille. Une régénérescence technologique se profile ainsi dès le premier album, où des êtres nés prématurément, à une époque qui ne leur convient pas, sont remis en gestation.

Le huitième album, *La Frontière de la vie* (1977), transpose ce principe hors de toute intervention extraterrestre. Sa genèse est révélatrice. Alors qu'il visite une ville allemande partiellement détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, Roger Leloup découvre une liste des victimes civiles des bombardements alliés, dont

une fillette de 5 ans, Anne-Marie. À ce moment, ma petite fille adoptive, Annick, se trouvait à côté de moi. Je l'ai regardée, et je me suis demandé : « Pourquoi faut-il que la dernière image qu'il me reste de Rothenburg soit une petite fille morte ? »<sup>30</sup>

Le dessinateur envoie Yoko Tsuno à Rothenburg, au chevet d'une amie de son âge qui souffre d'une mystérieuse anémie. L'héroïne découvre qu'un « vampire » lui fait des transfusions sanguines pendant son sommeil. L'auteure des faits, une jeune soignante, révèle l'existence d'un complexe hospitalier dans les sous-sols de la ville. Là, un médecin tient sa fille Magda en hibernation depuis qu'elle a été blessée dans le bombardement de 1945. Comme l'explique la prétendue vampire, l'enfant se trouve « en hypothermie profonde... ce qui a permis de freiner sérieusement son développement cellulaire... en trente ans, elle n'a vieilli que de deux » et elle respire « sans l'aide des poumons, comme avant sa naissance »<sup>31</sup>. Elle flotte dans le liquide aseptique d'un utérus artificiel relié à des tuyaux dont l'un fait office de cordon ombilical. Yoko participe à la réanimation de la petite fille, un processus d'accouchement piloté par l'électronique médicale, jusqu'à ce que, blessée par un technicien intrigant, elle se retrouve à son tour entre la vie et la mort. La même technologie permet de ranimer simultanément Magda et Yoko. Après l'opération, la convalescente se trouve alitée à côté de la couveuse de l'enfant, telle une jeune mère au chevet d'un nouveau-né.

À côté de l'enfance par procuration, Roger Leloup met en œuvre une modalité plus classique dans la science-fiction, pour reconstituer la biographie de Yoko. Dans *La Spirale du temps* (1981), l'héroïne rencontre une voyageuse temporelle, l'adolescente Monya, et elle utilise sa machine à remonter le temps. L'album raconte leur voyage en 1943 en Indonésie, pour détruire un complexe souterrain où sont menées des recherches sur l'antimatière censées

<sup>29</sup> Daniel COUVREUR, *De la Terre à Vinéa*, op. cit., p. 41.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 7 : *La frontière de la vie*, Marcinelle, Dupuis, 1977, p. 34.

causer, dans un lointain futur, la fin du monde et le décès du père de Monya. Yoko se trouve consciemment confrontée au « paradoxe du grand-père »<sup>32</sup> formulé par René Barjavel et popularisé par le film américain *Retour vers le futur* (1985). Dans la dernière planche de l'album, les héroïnes s'interdisent de retrouver le père de Monya au trente-neuvième siècle car, se disent-elles, « [e]n changeant l'avenir, nous nous sommes placés [sic] sur une nouvelle spirale de temps à laquelle nous appartenons désormais »<sup>33</sup>. Cependant, elles n'ont pas eu les mêmes scrupules pour quitter 1943 et regagner l'époque de référence de leur aventure, quarante ans plus tard. *A priori*, la découverte de l'antimatière ne devait détruire la terre qu'à l'époque lointaine où vit Monya, donc la mission à travers le temps ne devait ni entraîner de répercussion dans les années 1980, ni affecter le cours de la vie de Yoko. Si elle n'était pas encore née dans les années 1940, elle y rencontre cependant un grand-oncle maternel, décédé à la fin de la guerre, qui supervisait les travaux sur l'antimatière. Lorsqu'elle se présente à lui, en 1943, il la confronte à sa future mère, alors âgée de treize ans, en lui téléphonant. Comme Yoko refuse de lui parler, son grand-oncle reprend le combiné et annonce à sa nièce : « Un jour, tu te marieras et tu auras des enfants... Mais si !... As-tu déjà pensé à un prénom pour une fille ?... Oui ?... YOKO ?!... Mais !... J'approuve ! »<sup>34</sup> De retour à son époque, l'héroïne téléphone à sa mère qui lui confirme l'étrange conversation de 1943 et son choix de prénom : « J'ai balbutié “Yoko”, c'était celui de ma poupée préférée ! Quand tu es venue au monde, j'ai repensé à mon oncle »<sup>35</sup>.

### Naissance littéraire d'une héroïne de bande dessinée

Sans doute en raison des risques de paradoxes temporels inhérents aux voyages de l'héroïne dans son propre passé, Roger Leloup imagine une troisième façon d'approfondir sa biographie : l'écriture d'un prequel littéraire. Il est rompu à l'écriture romanesque, dans la mesure où il conçoit ses scénarios « sous forme de roman[s] » dont il extrait « la quintessence » pour réaliser ses bandes dessinées<sup>36</sup>, et puisqu'il a déjà publié un premier roman de science-fiction, *Le Pic des ténèbres* (1989). L'auteur de bande dessinée suit le même rituel de création pour ses deux œuvres littéraires :

<sup>32</sup> Raphaël BARONI, « L'exploration temporelle comme modalité du voyage imaginaire dans la bande dessinée franco-belge (1930-1980) », *Image & Narrative*, vol. 16, n° 2, 2015, p. 108-109.

<sup>33</sup> Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 11 : *La spirale du temps*, Marcinelle, Dupuis, 1981, p. 46.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>36</sup> Roger LELOUP, *À propos de Yoko Tsuno*, op. cit., p. 41 et 45.

J'avais une amie qui tapait les textes et en même temps les corrigeait. Elle venait tous les matins mettre sur papier l'histoire que je lui dictais sans savoir ce que j'allais lui raconter le lendemain [...], car si j'avais dû prendre la plume, je me serais égaré dans le fignolage du texte et j'aurais perdu en spontanéité<sup>37</sup>.

Publiés par la maison d'édition belge Duculot, dans la même collection de romans pour adolescents, les deux ouvrages présentent de nombreux points communs (maquette de la collection, format de poche, illustration des couvertures, structure syntaxique des titres). Alors que l'intérieur du *Pic des ténèbres* n'est pas illustré, l'adoption d'un corps de police plus grand et l'insertion d'illustrations en pleines pages, dans *L'Écume de l'aube*, compensent la moindre longueur du texte – le premier roman comptant environ 78 600 mots, contre 53 900 dans le second –, si bien que les volumes présentent la même épaisseur, exceptionnelle pour la collection « Travelling »<sup>38</sup>. Dans la préface du second roman, qui paraît en 1991, l'auteur fait remonter sa genèse huit ans plus tôt, soit en 1983. À l'époque, il se heurte à un veto de la maison éditrice de ses bandes dessinées, Dupuis, qui n'est pas favorable à une adaptation littéraire. Souhaitant malgré tout s'essayer à l'écriture, il se lance dans un autre roman de science-fiction centré sur une androïde d'origine extraterrestre, indépendante de l'univers de *Yoko Tsuno*. Voici comment le dessinateur se souvient de sa rencontre avec le directeur<sup>39</sup> de la collection « Travelling » en mars 1988 :

Lorsqu'il [le tapuscrit du *Pic des ténèbres*] fut terminé, j'en ai envoyé une copie chez Laffont et chez Hachette... pas de réponse, mais j'ai rencontré à la Foire du Livre de Bruxelles Arnaud de la Croix que je connaissais par ses articles sur la BD. Il travaillait aussi chez Duculot et il m'a demandé si je pouvais envisager de leur écrire un roman. Je lui ai dit « Je vous l'apporte ! »<sup>40</sup>

*Le Pic des ténèbres* reçoit en 1990 l'actuel Grand prix de l'imaginaire, dans la catégorie « Roman jeunesse ». Devant cette réussite littéraire, Dupuis autorise la publication de *L'Écume de l'aube* dans la même collection, à l'occasion des vingt ans de la série *Yoko Tsuno*, en y voyant désormais « une forme de publicité mutuelle »<sup>41</sup>.

L'expansion littéraire prend place en amont des récits de bande dessinée. Le sous-titre *La première aventure de Yoko Tsuno* rattache ce prequel aux épisodes de la série de BD, mais

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 41-43. Ces souvenirs concernent *L'Écume de l'aube*, mais ils concordent avec ceux relatifs à l'écriture du *Pic des ténèbres* (voir : Thierry MARTENS, « De la BD au roman », dans Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 6 : *Le Dragon de Hong Kong. Le Matin du monde. Les Exilés de Kifa*, Paris, Rombaldi, 1998, p. IV).

<sup>38</sup> Christiane LEDOUPPE, Jean-Luc CAPELLE et Nicole ROUKENS, « Regards sur... Les collections pour adolescents. "Travelling". "1000 Soleils". "Nuits noires" », *Lectures*, n° 60, 1991, p. 3-5.

<sup>39</sup> Promu directeur de la collection « Travelling » en 1988, Arnaud de la Croix a par ailleurs collaboré aux *Cahiers de la bande dessinée*. Il devient éditeur de littérature de jeunesse (et, plus tard, de bandes dessinées) chez Casterman, qui reprend en 1993 le fonds jeunesse de Duculot. Les deux romans de Roger Leloup seront édités par la maison tournaise après cette date.

<sup>40</sup> Thierry MARTENS, « De la BD au roman », *op. cit.*, p. IV.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. VI.

ce roman de formation répond moins à la logique d'un épisode sériel qu'à celle d'un récit des origines. Deux ans avant le voyage spatiotemporel de *La Spirale du temps*, dans le neuvième tome intitulé *La Fille du vent* (1979), l'héroïne était déjà revenue dans sa maison natale. Son père géophysicien se trouve alors en compétition avec un autre scientifique japonais pour créer et contrôler des typhons. Cependant, en confrontant Yoko à de nombreux obstacles, le récit retarde ses retrouvailles avec son père et plus encore avec sa mère – décrite comme vivant « comme toujours, à l'ombre de [s]on père et de son équipe scientifique »<sup>42</sup> –, puisque celle-ci ne fait qu'une apparition fugitive, dans un rôle de maîtresse de maison, à la dernière page. Yoko passe davantage de temps auprès de son ancien maître, le jardinier d'un monastère bouddhiste voisin de la maison familiale. Dénommé Aoki, cet ami de son grand-père l'a « élevée en place de [s]on père trop occupé... de [s]a mère trop absorbée »<sup>43</sup>. Toutefois, seuls une scène de remémorations à l'occasion de leurs retrouvailles et un *flash-back* de trois cases (montrant Yoko enfant) reviennent sur son apprentissage auprès d'Aoki<sup>44</sup>. En voyant que l'aventure a pris le dessus sur la biographie, Roger Leloup reprend son projet biographique sous la forme d'un roman, qui suit l'héroïne de la prime enfance jusqu'à un voyage initiatique à Hong Kong, après l'obtention de son diplôme d'électronicienne. Avant d'entreprendre ces études à Tokyo, elle accomplit pour son grand-père la quête de toute sa vie en trouvant, juste avant son décès, une perle transparente baptisée « l'écume de l'aube ». Le prologue du roman annonce que celle-ci symbolise l'enfance de Yoko, comme l'aube commence la journée, et la perle ostréicole s'éteint mystérieusement à la fin du roman<sup>45</sup>. Ses derniers mots sont « elle était venue, comme un enfant, en cette pointe la plus méridionale de la Chine et elle en repartait adulte. [...] Le monde était à la portée de sa main et elle avait grand soif d'aventure. »<sup>46</sup>

L'essentiel du récit se déroule sur une presqu'île japonaise rurale (fictive), dans la maison familiale des Tsuno, c'est-à-dire dans le décor de l'album *La Fille du vent*. Il n'y a pas encore de science-fiction, même si le père géophysicien de Yoko dispose déjà de son laboratoire en contrebas de la maison familiale. Alors qu'il mate des typhons dans *La Fille du vent*, l'homme demeure impuissant face à celui qui ravage l'île au cours du roman. Il a deux sœurs qui habitent dans le voisinage et il vit avec son père et avec son épouse, femme au

---

<sup>42</sup> Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 9 : *La fille du vent*, Marcinelle, Dupuis, 1979, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15-16 et 30-31.

<sup>45</sup> Ce dénouement rappelle (ou plutôt, annonce) la fin du premier album de bande dessinée, *Le Trio de l'étrange*, où l'héroïne découvre une boule de verre qui change de couleur pour communiquer avec les Vinéens.

<sup>46</sup> Roger LELOUP, *L'Écume de l'aube. La première aventure de Yoko Tsuno*, Gembloux, Duculot, coll. « Travelling », 1991, p. 279.

foyer, dans la grande maison de la famille Tsuno. Dans le Japon des années 1950, cette situation correspond à un modèle familial traditionnel, qui sera bientôt concurrencé par l'exode rural et par la nucléarisation de la famille japonaise<sup>47</sup>. Les illustrations du roman montrent des personnages vêtus traditionnellement ; Yoko elle-même ne s'habille pas à l'occidentale avant son voyage final à Hong Kong. Son grand-père paternel, éleveur d'huîtres perlières, s'est marié avec sa domestique hongkongaise, la grand-mère de Yoko, décédée peu avant sa naissance. La famille Tsuno (ré)concilie les cultures japonaise et chinoise, via cette colonie britannique rétrocédée à la Chine en 1997. Le roman n'évoque pas le passé expansionniste du Japon, ignorant et les victimes d'Hiroshima et celles des crimes de guerre de l'Empire. Il est bien question du mari d'une tante paternelle de Yoko mort au combat, « à la fin de cette guerre insensée, tout juste avant que l'on ne lance sur Hiroshima la monstrueuse bombe »<sup>48</sup>. Mais son souvenir est traité de façon burlesque. La petite Yoko joue avec l'urne funéraire du soldat et par mégarde elle en disperse les cendres dans le jardin familial. Elle les remplace, avec l'aide de son grand-père, par les cendres d'un feu de bois, pour tromper sa tante qui voue à l'urne un culte fétichiste. Celle-ci est veuve de guerre depuis vingt ans, lorsque sa nièce en a huit, ce qui situe son enfance à l'époque de « la “Haute Croissance économique” (qui débute vers 1955 pour s'achever vers 1973) »<sup>49</sup>.

Même si la narration est hétérodiégétique, le récit se focalise sur les souvenirs de Yoko. Pour ses premières années d'existence, le narrateur assume qu'« [i]l est difficile de recomposer les premiers souvenirs de la vie. [...] Tout ce que Yoko connaissait de sa famille, elle l'avait glané à l'écoute des conversations »<sup>50</sup>. Ses parents ont conçu leur fille unique après dix ans de vie commune. Sa mère, « [l]a douce Masako, qui avait espéré un fils, fut prise au dépourvu par la naissance de cette fille qu'elle n'attendait pas. Alors, faute d'avoir cherché un prénom, elle lui choisit celui de sa poupée préférée de jadis et l'appela Yoko. »<sup>51</sup> Ce dernier détail se trouvait déjà au cœur de *La Spirale du temps*. De même, dans *La Frontière de la vie*, l'héroïne récupérant d'une grave blessure déclare qu'elle se sent « comme une poupée disloquée », puisqu'« il a fallu ouvrir la “poupée” pour [la] réparer », mais elle n'en garde aucune séquelle : « la cicatrisation [...] est totale et parfaite »<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Patrick BEILLEVAIRE, « La famille, instrument et modèle de la nation japonaise », dans André BURGUIERE, Christiane KLAPISCH-ZUBER, Martine SEGALEN et Françoise ZONABEND (dir.), *Histoire de la famille*, vol. 2 : *Le choc des modernités*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 253-254.

<sup>48</sup> Roger LELOUP, *L'Écume de l'aube*, op. cit., p. 46.

<sup>49</sup> Patrick BEILLEVAIRE, « La famille, instrument et modèle de la nation japonaise », op. cit., p. 254.

<sup>50</sup> Roger LELOUP, *L'Écume de l'aube*, op. cit., p. 11.

<sup>51</sup> Ibid., p. 13-14.

<sup>52</sup> Roger LELOUP, *La Frontière de la vie*, op. cit., p. 42-43.

Si la plasticité des super-héros américains tolère des métamorphoses spectaculaires, malgré le combat intérieur du mutant pour maîtriser son corps, la plasticité des héros de la bande dessinée franco-belge se limite à des changements temporaires de tenues. Ainsi, Tintin s'équipe en fonction de ses missions, tout en revenant, le reste du temps, à ses culottes de golf et à son pull bleu inaltérables. En revanche, le changement fréquent, non fonctionnel ou le travestissement vestimentaires trahissent la duplicité, selon une conception biblique du Bien unique opposé au Mal multiple<sup>53</sup>. Pourtant, Yoko Tsuno change si souvent de parure qu'elle devient, entre les mains du dessinateur, « une sorte de poupée susceptible d'être vêtue de diverses manières, à l'instar des jouets des jeunes lectrices »<sup>54</sup>. Une tension s'établit ainsi entre les statuts d'objet ludique et de sujet narratif. Pour autant, alors que ces tenues exacerbent sa féminité – toujours dans les limites de la décence –, ses actions intrépides tendent à la viriliser, dans la mesure où Yoko surpasse systématiquement ses comparses et ses ennemis masculins.

Née dans la jeune démocratie japonaise, la technicienne s'émancipe de toute tutelle patriarcale. Pour ses aventures de BD, elle se stabilise à l'âge d'une vingtaine d'années et, pendant longtemps, elle n'envisage ni l'amour ni la maternité, tous deux semblant inconciliables avec l'émancipation nécessaire à l'aventure. Dans le prequel romanesque, elle est promise à un ami d'enfance, Shinzi, qu'elle refuse d'épouser lorsqu'elle apprend son inclination pour une autre jeune fille. Lui et Yoko sauvent un petit garçon de la noyade dans une scène qui métaphorise la naissance de l'enfant qu'ils ne concevront jamais.

Kio luttait contre la mort liquide qui lui emplissait les poumons et s'accrochait à Yoko avec frénésie. Ils auraient coulé tous les deux, si Shinji, en quelques brasses, ne les avait rejoints à son tour. [...] Un instant plus tard, Kio reposait sur le sable fin comme une poupée de chiffon détrempée. L'un des pêcheurs lui pliait et lui dépliait les bras en les ramenant d'un rythme régulier sur sa poitrine. Kio agita la tête de gauche à droite, toussa, cracha et, dans un sifflement imprégné d'angoisse, relança ses petits poumons. On amena une couverture, dans laquelle on emballa l'enfant frissonnant.<sup>55</sup>

La scène est illustrée par un dessin au crayon, dans un style proche, malgré la différence de technique, des dessins encrés de la bande dessinée. Les illustrations de *L'Écume de l'aube* sont des esquisses très abouties, avec des traits de contours nets, sans traces de repentirs, et avec un travail minutieux des modelés et des ombres portées. Le choix du crayon s'accorde avec la conception de l'écriture défendue par Roger Leloup, qu'il compare à un

<sup>53</sup> Jean-Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, op. cit., p. 129.

<sup>54</sup> Alain BOILLAT, « Yoko Tsuno : l'ambivalence du héros féminin », op. cit., p. 214.

<sup>55</sup> Roger LELOUP, *L'Écume de l'aube*, op. cit., p. 100-103.

crayonné que le lecteur peut modifier en l'enchantant (au sens figuré) lui-même. Ainsi justifie-t-il l'absence d'illustration, hormis la couverture au crayon, dans son premier roman :

Chaque page apportait sa propre image, même si je n'ai pas voulu illustrer le volume pour que le lecteur garde une liberté totale de rêver et de recomposer cet univers selon sa propre sensibilité. Je voulais lui transmettre le crayon pour qu'il puisse dessiner lui-même ce que les mots évoquent<sup>56</sup>.

Un effet de trace graphique, renvoyant à une subjectivité artistique et renforcé par la signature de Roger Leloup sur chaque illustration, se trouve manifestement mobilisé dans leur trait autographe. Cet énonciateur graphique rejoint la subjectivité dépersonnalisée, le narrateur hétérodiégétique non omniscient, qui médiatise le récit sans être précisément identifié. En deçà de la narration, l'auteur Roger Leloup adopte une double posture de biographe et d'illustrateur, proche de sa posture d'auteur complet pour ses bandes dessinées.

Après le sauvetage du petit noyé, la mère de Yoko lui fait cette prédiction : « Plus tard, toi aussi, tu auras peut-être une petite fille désobéissante et alors tu comprendras pourquoi, aujourd'hui, j'ai de la peine. »<sup>57</sup> Mais sa fille renonce à vivre dans la tradition : « L'usage veut qu'une femme soit à l'écoute de son mari... [...] Ce genre d'"usage" n'était pas du goût de Yoko qui estimait qu'elle avait aussi bien le droit de poser des questions que de donner des réponses. La femme soumise, ce n'était pas son "style" »<sup>58</sup>. Pour échapper à un mariage arrangé, elle annonce sa volonté d'étudier à Tokyo. Le père de Shinzi lui demande « Électronicienne, cela mène à quoi ?... À élever ses enfants comme des robots ? Et il éclata de rire, satisfait de sa boutade. – Non, à réparer les robots de ses enfants ! lui rétorqua sèchement Yoko. »<sup>59</sup> Tout comme ses parents repoussaient la maternité, au moment où son père commençait sa carrière scientifique, elle-même repousse le mariage au nom de la science ; par la suite, ce sera au nom de l'aventure.

En conclusion, la série de bande dessinée se signale par la diversité des procédés qu'elle emploie pour donner un passé à sa protagoniste. J'en ai passés trois en revue : l'enfance par procuration, le voyage temporel et le prequel biographique. Selon Roger Leloup, les albums *Le Dragon de Hong Kong* et *La Fille du vent* découlent du même désir de donner un passé à son personnage : « comme je venais de créer l'enfance de Yoko, cela me permettait de dessiner ces deux visages. Rosée, c'est un peu Yoko petite fille. »<sup>60</sup> Le roman *L'Écume de*

<sup>56</sup> Thierry MARTENS, « De la BD au roman », *op. cit.*, p. IV.

<sup>57</sup> Roger LELOUP, *L'Écume de l'aube*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>60</sup> Roger LELOUP, *À propos de Yoko Tsuno*, *op. cit.*, p. 39.

*l'aube lance a posteriori* les aventures d'une jeune adulte potentiellement prête à connaître aussi bien une vie sentimentale<sup>61</sup> qu'une maternité. Elle en montre le désir, au moins depuis *La Frontière de la vie*, alors qu'il n'effleure pas ses comparses masculins et féminins, moins finement caractérisés qu'elle. Elle le concrétise lorsqu'elle reçoit la tutelle de Rosée, des mains de son grand-père chinois en fin de vie. Par ce geste, l'une des rares héroïnes de la BD franco-belge offre un support d'identification sans précédent, en « combinant famille et métier »<sup>62</sup>. Si l'adoption d'une enfant par une mère célibataire et active telle que Yoko constitue une forme d'émancipation de la tutelle patriarcale, elle apparaît également comme un aboutissement plutôt conservateur de sa féminité, « dans une civilisation où la représentation *consacrée* (religieuse ou laïque) de la féminité est résorbée dans la maternité »<sup>63</sup>. Dans la culture paternaliste des États-Unis, beaucoup de super-héros masculins adoptent des comparses qui se costument comme leur mentor superhéroïque. Par contre, les super-héroïnes sont condamnées à choisir entre leur rôle héroïque, en abandonnant leur enfant biologique, ou leur rôle maternel, en renonçant à l'héroïsme<sup>64</sup>. La solution de l'adoption permet de concilier l'inaltérabilité des héros populaires avec le tabou culturel de la représentation de la naissance, mais cela ne soustrait pas Yoko à la norme occidentale de la bonne mère. Dans *Les Exilés de Kifa*, se voyant reprocher de mettre en danger Rosée en l'impliquant dans ses aventures, elle rétorque « J'élève une Chinoise pour l'an 2000... et non pour le folklore... »<sup>65</sup> Dans tous ces récits d'enfance, les naissances restent traitées allusivement, mais les scènes de renaissances sont autorisées par la science-fiction.

## BIBLIOGRAPHIE

ADES Lucien et FORSTER Nadine, *La Naissance d'Astro le petit robot*, Paris, Le Petit Ménestrel, 1986, 16 p.

<sup>61</sup> Confrontée à la séduction dans *Les Archanges de Vinéa* (1983) et dans *Le Feu de Wotan* (1984), Yoko respecte comme Superman un « vœu implicite de chasteté » qui « est l'une des conditions qui l'empêchent de s'user » (Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, p. 126).

<sup>62</sup> Chris REYNS-CHIKUMA, « De Bécassine à Yoko Tsuno : réflexions sur les stéréotypes, les oubliés et la renaissance de quelques héroïnes créées par des auteurs masculins », *Alternative Francophone*, vol. 1, n° 9, 2016, p. 165.

<sup>63</sup> Julia KRISTEVA, « Hérétique de l'amour », *op. cit.*, p. 30. Ce constat est posé sur la société occidentale, mais il vaut également pour la société japonaise (voir, à ce sujet : Patrick BEILLEVAIRE, « La famille, instrument et modèle de la nation japonaise », *op. cit.*, p. 256-258 ; Amanda SEAMAN, *Writing pregnancy in low-fertility Japan*, *op. cit.*, p. 120-123).

<sup>64</sup> Jeffrey BROWN, « Supermoms ? », *op. cit.*, p. 81.

<sup>65</sup> Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 18 : *Les exilés de Kifa*, Marcinelle, Dupuis, 1991, p. 33.

BARONI Raphaël, « L’exploration temporelle comme modalité du voyage imaginaire dans la bande dessinée franco-belge (1930-1980) », *Image & Narrative*, vol. 16, n° 2, 2015, p. 96-113.

BAUWENS Jessica, « *Yoko Tsuno* and Franco-Belgian girl readers of bande dessinée », dans Fusami OGI, Rebecca SUTER, Kazumi NAGAIKE et John LENT (dir.), *Women’s manga in Asia and beyond*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in comics and graphic novels », 2019, p. 181-198.

BEILLEVAIRE Patrick, « La famille, instrument et modèle de la nation japonaise », dans André BURGUIERE, Christiane KLAPISCH-ZUBER, Martine SEGALEN et Françoise ZONABEND (dir.), *Histoire de la famille*, vol. 2 : *Le choc des modernités*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 237-265.

BOILLAT Alain, « Yoko Tsuno : l’ambivalence du héros féminin face à diverses formes d’altérité », dans Loïse BILAT et Gianni HAVER (dir.), *Le Héros était une femme... Le genre de l’aventure*, Genève, Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2011, p. 211-226.

BROWN Jeffrey, « Supermoms ? Maternity and the monstrous-feminine in superhero comics », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 77-87.

COUVREUR Daniel, *De la Terre à Vinéa, les coulisses d’une œuvre*, Marcinelle, Dupuis, 2012, 47 p.

ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, trad. fr. Myriem Bouzaher, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », série « Biblio essais », 1995, 217 p.

JOHNSON Jenell, *Graphic reproduction. A comics anthology*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2018, 217 p.

KHOURY George, *Kimota ! The Miracleman companion*, Raleigh, TwoMorrows Publishing, 2001, 148 p.

KRISTEVA Julia, « Héréthique de l’amour », *Tel quel*, n° 74, 1977, p. 30-49.

LEDOUPPE Christiane, Jean-Luc CAPELLE et Nicole ROUKENS, « Regards sur... Les collections pour adolescents. “Travelling”. “1000 Soleils”. “Nuits noires” », *Lectures*, n° 60, 1991, p. 3-7.

LELOUP Roger, *À propos de Yoko Tsuno. Une interview de Stephan Caluwaerts et André Taymans*, Hélécine, Les Éditions À Propos, 2001, 64 p.

—, *L'Écume de l'aube. La première aventure de Yoko Tsuno*, Gembloux, Duculot, coll. « Travelling », 1991, 279 p.

—, *Yoko Tsuno*, t. 7 : *La frontière de la vie*, Marcinelle, Dupuis, 1977, 46 p.

—, *Yoko Tsuno*, t. 9 : *La fille du vent*, Marcinelle, Dupuis, 1979, 46 p.

—, *Yoko Tsuno*, t. 11 : *La spirale du temps*, Marcinelle, Dupuis, 1981, 46 p.

—, *Yoko Tsuno*, t. 18 : *Les exilés de Kifa*, Marcinelle, Dupuis, 1991, 46 p.

MARTENS Thierry, « De la BD au roman », dans Roger LELOUP, *Yoko Tsuno*, t. 6 : *Le Dragon de Hong Kong. Le Matin du monde. Les Exilés de Kifa*, Paris, Rombaldi, 1998, p. I-VI.

MORLEY David et Kevin ROBINS, *Spaces of identity. Global media, electronic landscapes and cultural boundaries*, Londres, Routledge, coll. « The international library of sociology », 1995, 257 p.

NAKAZAWA Keiji, *J'avais six ans à Hiroshima. Le 6 août 1945, 8h15*, tr. fr. Miho Shimma et Michel Cibot, Paris, Le Cherche Midi, 1995, 142 p.

—, *Mourir pour le Japon*, tr. fr. Jean Moritz, Paris, Albin Michel, 1990, 284 p.

RENARD Jean-Bruno, *Bandes dessinées et croyances du siècle. Essai sur la religion et le fantastique dans la bande dessinée franco-belge*, Paris, PUF, coll. « La politique éclatée », 1986, 235 p.

REYNS-CHIKUMA Chris, « De Bécassine à Yoko Tsuno : réflexions sur les stéréotypes, les oubliers et la renaissance de quelques héroïnes créées par des auteurs masculins », *Alternative Francophone*, vol. 1, n° 9, 2016, p. 155-170.

SEAMAN Amanda, *Writing pregnancy in low-fertility Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2017, 230 p.