



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

# Les influences du film noir américain sur les bandes dessinées pseudo-préhistoriques de Philippe Foerster

**Isabelle Moreels**

Universidad de Extremadura, Espagne  
imoreels@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-4132-8454>

**José Julio García Arranz**

Universidad de Extremadura, Espagne  
turko@unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

Reçu le 26-02-2021 / Évalué le 05-03-2021 / Accepté le 17-05-2021

## Résumé

Les albums de la série *Silex Files* du Belge Philippe Foerster - *Chaînon manquant* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) et *Psycho-Sapiens* (2004) - constituent un exemple original de transmédiatité. Car ils conjuguent la veine bien connue de la bande dessinée et du film d'animation héritière des *Flintstones*, relative à une vision intentionnellement anachronique de la préhistoire, avec la tradition de la littérature policière et du film noir nord-américains. Notre contribution vise, dès lors, à analyser dans le langage verbal et graphique de cette trilogie l'intégration des différents traits caractéristiques du genre du film noir américain, aux niveaux structurel, thématique et esthétique. Pour ce faire, nous relèverons les diverses références intertextuelles et cinématographiques qui parsèment les aventures du détective protagoniste Rex Raw, entre hommage et parodie, grâce à l'humour particulier du dessinateur et scénariste francophone.

**Mots-clés** : Philippe Foerster, *Silex Files*, bande dessinée, film noir américain, transmédiatité

## Las influencias del cine negro norteamericano en el cómic pseudo-prehistórico de Philippe Foerster

## Resumen

Los álbumes de la serie *Silex Files* del belga Philippe Foerster - *Chaînon manquant* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) y *Psycho-Sapiens* (2004) - constituyen un ejemplo original de transmedialidad. En ellos se conjuga la vena muy conocida del cómic y del cine de animación heredera de los *Flintstones*, relativa a una visión intencionalmente anacrónica de la prehistoria, con la tradición de la literatura policiaca y del cine negro norteamericano. Por lo tanto, nuestra contribución tiene como objetivo analizar en el lenguaje verbal y gráfico de esta trilogía la integración

de los diferentes rasgos característicos del género del cine negro norteamericano a unos niveles estructural, temático y estético. Para ello señalaremos diversas referencias intertextuales y cinematográficas que aparecen en las aventuras del detective protagonista Rex Raw, entre homenaje y parodia, gracias al humor particular del dibujante y guionista francófono.

**Palabras clave:** Philippe Foerster, *Silex Files*, cómic, cine negro norteamericano, transmedialidad

### The influences of American *film noir* in Philippe Foerster's pseudo-prehistorical comics

#### Abstract

The *Silex Files* series by Belgian comics artist Philippe Foerster (*Châîons manquants* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) and *Psycho-Sapiens* (2004)- is an original example of transmediality. The unmistakable humour associated with comics and animated cinema which originated with the *Flintstones*, and which relates to an intentionally anachronistic vision of prehistory, is combined with the traditions and conventions of American crime literature and *film noir*. At a structural, thematic and aesthetic level, our work aims to analyse the integration of different American *film noir* characteristic features in the verbal and graphic language of this trilogy. Using the distinctive humour of the French-speaking cartoonist and screenwriter, we look to outline the various intertextual and cinematographic references (from tribute to parody) that appear in the adventures of the lead detective Rex Raw.

**Keywords:** Philippe Foerster, *Silex Files*, comic, American *film noir*, transmediality

#### Introduction<sup>1</sup>

Les trois albums *Châîons manquants* (2002), *Le Silence des fossiles* (2003) et *Psycho-Sapiens* (2004)<sup>2</sup> ont été publiés dans la collection « Troisième Degré » des éditions bruxelloises du Lombard. Leur titre générique *Silex Files* fait simultanément allusion à deux séries télévisées cultes : le programme de vulgarisation scientifique *The Sex Files* (1998-2005) et surtout les célèbres enquêtes de *The X-Files* mettant en scène, depuis 1993, deux agents spéciaux du F.B.I. Alors que la réflexion théorique actuelle souligne qu'« il devient absolument nécessaire de comprendre les œuvres contemporaines comme parties non isolées d'un univers médiatique unique » (Deprêtre, Duarte, 2019 : 16), ces narrations du Belge Philippe Foerster (né à Liège en 1954 et formé à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles) s'avèrent spécialement intéressantes. Car elles proposent une synthèse de deux perspectives indépendantes de la culture contemporaine : le filon de la bande dessinée et du cinéma d'animation relatif à une vision ludiquement anachronique de la préhistoire,

d'une part, et la tradition de la littérature policière et du film noir nord-américains, de l'autre. Ainsi l'affichent les couvertures des albums, mêlant animaux de l'âge de la pierre et autres éléments supposés préhistoriques à des images clichées de détective armé, cigarette aux lèvres, non loin d'une bouteille d'alcool, sans oublier la présence d'une figure féminine érotisée.

Si nous avons déjà eu l'occasion d'étudier spécifiquement les nombreux stéréotypes préhistoriques de ces volumes, qui les situent dans le sillage des *Flintstones* - alias *Pierrafeu* -, pour présenter une société transcontextualisée où les êtres humains côtoient des dinosaures<sup>3</sup>, nous nous focaliserons ici sur l'autre versant de l'esprit créatif du dessinateur et scénariste francophone, à savoir l'analyse de la transposition burlesque des films policiers classiques hollywoodiens, aux conventions bien établies. Signalons d'entrée de jeu que Ph. Foerster, collaborateur de longue date du mensuel *Fluide Glacial*, avec la publication de multiples albums à son actif, n'a jamais eu son goût pour le cinéma états-unien et ses thématiques les plus inquiétantes, signant dès le début de sa production bédéique des planches à l'humour sombre.

## 1. Origine, caractéristiques et évolution du film noir nord-américain

Comme l'a mis en évidence Román Gubern, différents facteurs sont intervenus dans la naissance et l'essor du film noir aux États-Unis. D'une part, la sensation de malaise et d'angoisse qui opprime la société nord-américaine de l'après-guerre - situation déjà reflétée dans les films policiers, d'espionnage et les mélodrames produits au cours de la Deuxième Guerre mondiale - ainsi que l'augmentation exponentielle de la criminalité constituent les principaux éléments psychosociaux à l'origine de l'épanouissement du film noir. D'autre part, il faut tenir compte de la popularité acquise dès les années 30 par les romans « noirs » d'auteurs tels que Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou Mickey Spillane. Toutefois, cette mode ne bénéficie pas immédiatement d'une transposition au niveau cinématographique, dans l'attente que des producteurs investissent les capitaux nécessaires, la version filmique du *Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*) réalisée par John Huston en 1941, à partir du roman homonyme de D. Hammett paru onze ans plus tôt, étant considérée comme l'œuvre pionnière de ce courant. Alors que les suspicions politiques et la persécution de la chasse aux sorcières contraignaient les réalisateurs nord-américains à renoncer au réalisme critique, ils trouvèrent un refuge dans le genre du film noir qui, au départ d'une ambiance sordide et d'une mise en scène ténébreuse

*donnait, sous forme de parabole, un reflet pessimiste de la réalité sociale, montrant un monde en décomposition peuplé d'êtres dépravés, de criminels*

*sadiques, de policiers vénaux, de femmes amORALES et de personnages toujours rongés par l'ambition et la soif d'argent ou de pouvoir, dans un fouillis d'intrigues criminelles et de conflits psychanalytiques* (Gubern, 1982 : 60-61)<sup>4</sup>.

La conjugaison de ces éléments aboutit à des trames beaucoup plus complexes et troubles que celles des films policiers réalisés avant le conflit mondial. Selon ce que soulignait Nino Frank, dans un article de L'Écran français publié le 28 août 1946, où il lance la dénomination de ce nouveau genre policier<sup>5</sup> : « Ainsi ces films 'noirs' n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières de type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente ou mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles - donc la vérité des personnages [...] » (Frank, 1946 : 14). Le film noir apparaît dès lors comme « le courant le plus dense et homogène du cinéma américain d'après-guerre » pour reprendre les termes de R. Gubern (1982 : 60). À la suite de Noël Simsolo, l'on pourrait déplorer que la spécificité de cette appellation de « film noir » se soit diluée : « Aujourd'hui, des critiques englobent sous ce label tous les films criminels de l'histoire du cinéma (passée, présente et à venir) - thriller, suspense, film à énigme ou d'investigation, aventures policières aux aspects documentaires, mélodrame sur la délinquance juvénile, road movie déjanté ou production gore avec serial killer » (Simsolo, 2005 : 11).

Cependant, dans le cadre habituel de la lutte contre le crime organisé du film noir digne de ce nom - il s'agit d'histoires dramatiques qui mettent au premier plan la mort ou la violence assassine tout au long du déroulement du récit -, sont récupérés des stéréotypes et des conventions de la littérature policière du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi se trouvent mis en scène le détective sagace mais à la vie désordonnée, les mafieux qui menacent l'ordre légal, le policier soumis aux tensions d'une société corrompue, ou la femme fatale, attractive et séduisante, quoique dangereusement proche du côté le plus équivoque de la vie. En ce sens, nous avons affaire à un genre rendant l'ambiance de crise morale, pour générer un répertoire sordide d'histoires de psychologie criminelle, aux antipodes d'une vision excessivement optimiste et idéalisée de la réalité de la part d'une société encore immergée dans le « rêve américain » avec le traditionnel - et rassurant - cliché du triomphe du Bien sur le Mal. Cette prise de distance par rapport au manichéisme laisse transparaître une perspective fataliste de la réalité, de sorte que, généralement, les personnages, de quelque côté de la loi qu'ils se trouvent, représentent des antihéros, dont le triomphe dans la vie n'est jamais qu'apparent.

L'une des caractéristiques du film noir réside dans la contemporanéité de l'action narrée, autrement dit elle se situe à la même époque que le moment de son tournage. Néanmoins, ce trait distinctif, qui peut s'appliquer à son étape la plus

classique, se dilua au fur et à mesure de l'évolution du genre. Après une première phase - années 40 -, où, en accord avec ses modèles romanesques, ce type de long métrage abordait exclusivement la lutte contre le crime organisé, il dérive progressivement vers un accroissement des doses de violence et de fascination érotique. À partir de la décennie des années 70, en réaction à la décadence du genre « à l'état pur », les films policiers se virent conditionnés par l'introduction de composantes de mystère et d'action, donnant lieu à ce qui fut nommé *thriller*, caractérisé par son ton hybride aux ingrédients issus d'autres genres. Certains cinéastes récupérèrent même les paramètres essentiels du film noir, mais en changeant le décor, de sorte qu'il mêle western, terreur, mélodrame ou encore science-fiction. De cette manière, le genre s'insère dans une dynamique renouvelée qui le rend plus éclectique quant à son traitement esthétique et visuel, tout en maintenant inchangée son éthique noire de l'existence. Ph. Foerster paraît dès lors s'unir à ce mouvement révisionniste en déplaçant l'argument, l'ambiance et les personnages du film noir dans une préhistoire fictive. En effet, il reprend un versant de la bande dessinée déjà bien consolidé depuis avant la Deuxième Guerre mondiale, qui consiste à insérer à l'âge de la pierre des éléments de la vie et de la culture contemporaines - architecture, mobilier, décoration des logements, objets tels que des briquets Zippo ou des revolvers, ainsi que des détails de l'habillement (chapeaux, lunettes, cravates et nœuds papillons à l'aspect archaïsant). Cependant, ceux-ci sont mêlés, de manière intentionnellement anachronique, à d'autres ingrédients préhistoriques comme des armes en pierre taillée, des colliers de dents ou de coquillages, des vêtements en peau de bête grossièrement cousus aussi bien que tout type de dinosaures et de créatures des ères antérieures à la nôtre circulant sur terre, sous eau ou dans les airs. L'auteur belge relève le défi de fondre de manière humoristiquement vraisemblable deux univers : celui de l'homme des cavernes et celui dérivé de la littérature et des films policiers du milieu du siècle passé.

Ajoutons que, autant par leur contenu expressif que par leur stylisation visuelle, les films noirs mettent en évidence un lien avec l'expressionnisme, auquel ils ont emprunté les illuminations ténébreuses jouant sur un clair-obscur marqué, les contre-jours, l'ambiance tendue, l'humidité de l'atmosphère et le ton sombre de leurs décors. Cette esthétique fut partiellement déterminée par l'ascendant de l'expressionnisme du centre de l'Europe des années 20, spécialement de films « gothiques » comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920), réalisé par Robert Wiene, et *Nosferatu le vampire* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, ainsi que par les films américains de terreur et de gangsters des années 30, qui avaient eux-mêmes été influencés par ces œuvres allemandes à travers les réalisateurs ayant immigré à Hollywood (Sánchez Noriega, 2018 : 159-160). Or Ph. Foerster, à

certaines moments de ses récits, a recours à une mise en scène nettement inspirée de cette esthétique, comme on peut le voir dans les nombreux passages nocturnes qui se succèdent tout au long des trois albums, mais surtout lors des différents événements ayant lieu dans les dépendances lugubres de la Résidence Hyoung - hôpital psychiatrique du célèbre docteur Khâarl Hyoung (3). Prédominant alors les formes irrégulières, inclinées et dissymétriques de l'architecture. Il faudrait encore évoquer un lien possible de l'argument avec *Le Cabinet du Docteur Caligari* par le fait que le docteur Hyoung se sert d'un de ses patients déséquilibrés, Orn O'Grao, pour perpétrer les crimes qui servent ses intérêts.

## 2. L'intégration des invariants des films noirs dans *Silex Files*

À partir des traits génériques des films noirs tracés ci-dessus, nous observons que ces influences cinématographiques sont parfaitement perceptibles dès la conception structurale des narrations de *Silex Files*. En syntonie avec la densité narrative habituelle de la filmographie « noire », où les actions se succèdent avec rapidité et sans causalité évidente, les récits de Ph. Foerster se dédoublent. Le lecteur suit deux histoires, dont les personnages principaux sont respectivement le détective Rex Raw et sa secrétaire Uma Pooh, dévoilant une série de faits et de situations apparemment sans connexion, mais qui vont converger vers la fin de l'épisode et la résolution insoupçonnée du cas. S'avère également significative l'incorporation de cartouches autonomes aux vignettes, avec des textes servant au scénariste à éclaircir les détails ou les situations les plus obscures de la trame : ceux-ci constituent la version graphique de la voix off à la première personne du singulier, caractéristique des films noirs - remarquons qu'ils se réduisent considérablement dans le troisième volume. Un tel procédé permet d'adopter un point de vue laissant s'exprimer davantage de subjectivité dans la narration, de manière à obtenir l'identification du spectateur/lecteur avec le protagoniste qui utilise directement le « je » de la sorte. Ce principe de récit personnel ou subjectif devient un élément incontournable du style « noir », lié à l'usage du *flash-back*. Nous constatons l'emploi de ce dernier recours dans *Le Silence des fossiles* où, à la fin du récit, une série de vignettes relatives à divers événements passés, colorées dans une gamme chromatique rappelant la tonalité sépia des photos anciennes, reconstruit les activités délictueuses successives d'Orouk, rapportées par Rex Raw (Foerster, 2003 : 43-45). En outre, il faut signaler le volume important occupé par les phylactères, qui transpose l'extension des dialogues des films du genre, alors que Rex Raw, lors de ses conversations avec les autres personnages ou au cours de ses interrogatoires à la recherche d'information ou d'indices, se caractérise par le ton cassant de ses répliques, fréquemment cyniques. Il s'exprime dans un langage

semé d'anglicismes sans hésiter à recourir à l'argot, ses fréquents jeux lexicaux y introduisant une touche d'humour grinçant voire d'ironie qui fait sourire le lecteur complice.

Parallèlement, le contexte dans lequel se déroulent les intrigues de la série *Silex Files* correspond de manière évidente à la tradition des films noirs, où, ainsi que l'a montré A. Deyzieux, « les clichés abondent balisant le genre parfois jusqu'au caricatural » (Deyzieux, 2002/3 : 25). La ville et la nuit constituent le cadre dramatique essentiel des albums et, du milieu urbain, sont choisis, comme il se doit, les rues vides, les faubourgs et les clubs nocturnes, « espaces marginaux où guette le Mal » (Sánchez Noriega, 2018 : 165). Cependant, l'environnement rural offre un contraste marqué avec l'agglomération citadine ; il représente un cadre de vie paisible, un lieu où se ressourcer pour retrouver la sérénité - après sa fuite de la Résidence Hyoung, Raw se remet dans une ferme isolée d'élevage de *gallinodons* (ancêtres préhistoriques du poulet), dont les propriétaires le soignent aimablement (Foerster, 2004 : 34-37). Pour les deux premiers volumes, l'action se déroule essentiellement à Paléocity, évidente transposition pléistocène de New York. Dès la vignette d'ouverture de l'album initial, et au début du deuxième, nous reconnaissons, parmi d'autres gratte-ciels excavés ou façonnés dans la pierre, l'Empire State Building, la tour Chrysler, le Woolworth Building, la Metropolitan Life Insurance Tower et probablement même l'édifice de la Bourse avec son fronton caractéristique. Les échelles en bois accrochées aux façades des pseudo-gratte-ciels rappellent, quant à elles, les escaliers de service extérieurs des buildings new-yorkais (Foerster, 2002: 35). La mégapole, où, entre feux de circulation, circulent des dinosaures et d'autres monstres préhistoriques<sup>6</sup>, constitue le cadre d'affrontement entre bandes mafieuses, de trafic de drogue ou de contrôle délictueux du marché de la part des syndicats ou groupes de pression les plus influents du moment - pédicures (1) ou coiffeurs (2). D'ailleurs, une formulation quasiment identique au début de *Chaînon manquant* et du *Silence des fossiles* nous présente Paléocity comme « conglomérat de tous les vices [crimes et délits] et de toutes les turpitudes de la préhistoire » (Foerster, 2002 : 3 ; 2003 : 4). Il n'est pas difficile de trouver des parallèles entre Chinatown et Migoutown (2) - une banlieue marginale de Paléocity où vivent, dans un régime d'exploitation et de misère, les Miganthropes (surnommés Migous), une sorte d'abominables hommes des neiges émigrés des montagnes enneigées du nord. Il ne manque pas des bouges nocturnes de mauvaise réputation, comme l'*Obèse Circus* (1) - lieu mal famé fréquenté par des hominidés de la race des Obésanthropes -, ou *La Grande Mezozoa* (2) - une boîte de *Little Cro-Magnon* réputée pour ses spectacles de *drag-queens*. S'y ajoute la maison close de *madame Glôdd* (2), avec une allusion implicite à la célèbre proxénète française

*Madame Claude*, qui gérait un réseau de prostitution de luxe à Paris dans les années 1960-1970. Par contre, *l'Iguanodon Rose* (1) représente un des établissements chics pour homo sapiens branchés.

De plus, nous observons dans le mobilier du bureau de Rex Raw les éléments caractéristiques des officines de détectives cinématographiques, mais adaptés au cadre préhistorique : chaises et tables élaborées en bois, ou à base d'os comme les corbeilles à papiers, systèmes de classification de dossiers en pierre taillée, etc. Afin de conserver un ingrédient emblématique du décor des films noirs, il faut souligner que, malgré la présence de téléphones portables primitifs, les ordinateurs sont, eux, inexistantes, la secrétaire Uma continuant à frapper ses rapports sur une machine à écrire traditionnelle (cf. la couverture du premier album).

Il est vrai que la gamme chromatique des vignettes de cette série bédécque en couleur détonne parfois par la présence notamment de taches ou flaques de sang et de teintes franchement criardes - surtout dans les apothéoses dramatiques finales, dont le dynamisme se trouve renforcé par le découpage nerveux au niveau de la succession des cases. Néanmoins, Ph. Foerster essaye aussi de rendre dans son graphisme les effets de demi-jours et d'ombres propres du genre cinématographique en noir et blanc à la base de son inspiration. Ainsi, après l'explosion de l'élastiquanthrope dont la tonalité rouge envahit les planches finales de *Psycho-sapiens*, la dernière page - qui représente la clôture de la série *Silex Files* - revient à la sobriété d'une ambiance nocturne avec effets de clairs-obscur sous la lumière de la lune. De même, le type de cadrage, tant au niveau de l'angle de vue que du plan choisis, peut parfois rappeler les jeux de caméra, telle cette suite de trois vignettes passant d'une légère plongée à un zoom en plan américain, puis un cadrage oblique, lors de la sortie de Rex Raw du bar de *l'Obèse Circus* à la poursuite d'un suspect dans une ambiance nocturne (Foerster, 2002 : 15).

Si nous nous intéressons à présent aux personnages de la série de Ph. Foerster, le protagoniste indiscutable en est le détective privé Rex Raw, cette fonction constituant également le rôle principal de nombreux films noirs. Comme l'a synthétisé José Luis Sánchez Noriega (2018 : 163-165), le détective privé de ce genre cinématographique, selon les modèles de Sam Spade, Philip Marlowe ou Mike Hammer, est souvent un ancien policier retiré, être solitaire qui, quoiqu'il ne manque pas de relations, se caractérise par un individualisme récalcitrant et méfiant, dont le seul intérêt paraît le motif économique ou l'obtention de bénéfiques matériels. Une idylle amoureuse pourrait surgir, mais le protagoniste préfère éviter de manifester ses sentiments de peur que la femme qui l'attire finisse par le trahir. Son profond scepticisme face à l'existence l'amène à manier l'ironie et un rire sardonique vis-à-vis d'autrui aussi bien que pour se moquer de ses propres succès.



Il n'hésite pas à violer la loi afin d'arracher des aveux ou de faire progresser son enquête, dans le but de démasquer les criminels qu'il méprise, spécialement lorsqu'il s'agit de personnalités fortes de leur pouvoir.

Or Rex Raw - dont le nom bref et sonore définit le caractère tranchant, par son allusion double au féroce *Tyrannosaurus Rex* et à l'adjectif anglais « raw » (c'est-à-dire rude) - correspond fidèlement à ce paradigme. En outre, il est vêtu des attributs stéréotypés de ce personnage archétypal : un trench-coat et son inséparable chapeau de feutre, le graphisme de ce couvre-chef ayant changé depuis la dernière partie de l'album initial. Dès les premières vignettes de chacun des trois volumes, par le biais combiné du dessin et du texte (surtout des cartouches au rôle de voix off), se trouvent explicitement tracés les traits identificatoires du protagoniste, présenté d'emblée comme le « tout premier détective privé de l'histoire de l'humanité » (Foerster, 2002 : 3). *Le Silence des fossiles* y ajoute une note franchement cocasse en nous montrant, à la page d'ouverture, Rex Raw parti en chasseur solitaire dans une région inhospitalière au sud de Paléocity à la recherche du trenchcoatosaur qui, grâce à sa collerette, lui permettra de se confectionner un nouvel imperméable indispensable à l'approche de la saison des pluies (Foerster, 2003 : 3-4). Par ailleurs, la maigre clientèle du détective le fait vivre dans une situation permanente de pénurie économique<sup>7</sup>, les factures impayées s'accumulant sur son bureau. Les nombreux mois de loyer dus lui font craindre l'expulsion et il ne peut régler ses dettes avec le chef de la mafia Cro-Magnon - Dino Kanino est son bookmaker, vu sa passion pour le jeu qui le fait parier aux courses de velociraptors. Rex Raw se déplace à dos d'un rhinocéros d'occasion et, fumeur invétéré, il a aussi constamment à portée de la main une bouteille de Jurassic whisky. De tels éléments définitoires de la conduite et de l'équipement de Raw s'inspirent clairement de personnages comme le Sam Spade créé par D. Hammett, plus sombre, sarcastique, expéditif et violent que les détectives classiques. Bien défini par le Humphrey Bogart du *Faucon maltais*, ou le Philip Marlowe imaginé par le romancier R. Chandler dans *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*) deux ans auparavant - également interprété au cinéma par Humphrey Bogart, avant Robert Mitchum, ainsi que par Robert Montgomery et James Garner dans des aventures postérieures -, il est porté sur la bouteille et apparemment impassible face aux tentatives de séduction des femmes fatales. De manière parallèle, Rex Raw se montre toujours indifférent au charme de sa jeune et affriolante secrétaire, sagace et décidée, mais qui lui joue parfois des tours, bien que son esprit d'initiative permette, comme nous l'avons déjà indiqué, que la trame des histoires puisse se dédoubler en récits parallèles. Mentionnons, en outre, les singuliers animaux de compagnie de ces deux personnages. Car Rex

Raw compte sur un poussin de ptérodactyle appelé Uzi - or il s'agit du nom par antonomase de l'emblématique mitraillette d'usage policier, d'origine israélienne, conçue par Uzi Gal -, capable de recracher des balles taillées en silex avec la force d'une arme à feu. Uma, quant à elle, est escortée par le Pélikodon Vouiton - en écho évident à la célèbre marque Louis Vuitton -, la profonde poche membraneuse du bec de cet ancêtre du pélican lui servant de sac à main.

L'un des personnages incontournables des films noirs est la femme fatale, figure dominante de vamp aux activités criminelles et perverses qui, grâce à son intelligence machiavélique, use de sa beauté et de son pouvoir de séduction sexuelle pour arriver à ses fins ambitieuses, répondant à des intérêts égoïstes et sordides. Ce personnage apparaît dans *Silex Files* sous les traits de Tara Krom (1), une vampirique blonde voluptueuse, veuve du célèbre professeur Rô Krom de l'université de Paléocity. Elle essaye à tout prix mais en vain de séduire Raw afin de récupérer le mystérieux coffret renfermant le fruit des recherches secrètes de son mari, que l'assistant de celui-ci a confié à l'agence de détectives. La létale Tara - capable de lancer des fléchettes empoisonnées avec la sarbacane que devient son fume-ci-garettte - répond pleinement, même hyperboliquement dans son occasionnelle véhémence, à l'archétype cinématographique.

Quant aux forces de l'ordre public, elles se trouvent essentiellement représentées par le lieutenant Kostaar (1 et 2), de la police municipale de Paléocity, qui se caractérise par son manque de scrupules déclaré. Avec la complaisance de tous les agents dépendant de son autorité, il accepte régulièrement des pots-de-vin de la mafia Cro-Magnon, de sorte qu'il devient un sbire de plus aux ordres du « parrain » Dino Kanino, son leader. Toujours impliqué dans les affaires troubles de la mégapole, il donne la réplique à Raw lors de dialogues tranchants et cyniques. Avec, comme lui, une sempiternelle cigarette aux lèvres - sans le reproduire tel quel, le motif coloré ornant son paquet évoque la marque Marlboro (Foerster, 2003 : 20) -, Kostaar s'alimente de hamburgers et de limonades. Selon les moments, il tente d'empêcher les progrès de Raw ou se sert de lui pour accomplir, sous la menace, les sombres projets du chef de la mafia. Suivant l'exemple de ce dernier, il compte sur l'aide de son propre gorille policier, un géant stupide nommé Mo-onk, disposé à tout bout de champ à employer sa « méthode d'interrogatoire personnelle » pour obtenir des aveux (Foerster, 2002 : 33-34).

Un autre personnage récurrent de *Silex Files*, indicatif des connexions avec le film ou le roman noir, est Dino Kanino, l'implacable chef omniprésent de la mafia Cro-Magnon que nous venons de mentionner, dont le nom et la figure s'inspirent très probablement d'êtres réels<sup>8</sup>. Il se trouve accompagné en permanence de ses gardes du corps, dénommés significativement King et Kong (Foerster, 2002 : 25-26,

36 ; 2003 : 38)<sup>9</sup>, tueurs bornés qui n'ont aucun scrupule pour recourir à la force voire la violence. Ils cassent par exemple les doigts de Raw afin de lui faire payer ses dettes contractées au jeu, si bien que Kanino souligne qu'il s'agit à juste titre de ses « hommes de main » (Foerster, 2002 : 26), selon un de ces jeux linguistiques jouant sur le double sens chers à Ph. Foerster et fréquents dans la bouche de ses personnages. Dans le troisième album, où à la différence des deux premiers n'apparaît plus Dino Kanino, mais exercent un rôle de prépotence démoniaque à la Résidence Hyoung les docteurs Hyoung et Lakhan, les infirmiers de l'asile ont un véritable aspect simiesque ou d'australopithèques, ce qui assimile clairement ces assistants brutaux au concept de « gorilles ».

Il convient de remarquer la récurrence d'une composante supplémentaire tout au long de la série *Silex Files* : l'élément psychanalytique, également signalé par R. Gubern parmi les ingrédients essentiels du film noir. En effet, avec notamment la multiplication des psychopathies dans le contexte du conflit mondial, se généralise un intérêt pour les méthodes héritées de S. Freud et ses disciples, populairement vulgarisées. Se trouve dès lors remise en question la réconfortante distinction manichéenne entre « bons » et « mauvais » que nous avons déjà évoquée ci-dessus, puisque les théories psychanalytiques permettent d'expliquer les actes criminels au-delà de la dichotomie du Bien et du Mal, en tenant compte du poids de l'inconscient et des traumatismes remontant à l'enfance. Par conséquent, le délinquant est considéré comme un être pathologique, dont les actes s'expliquent par des circonstances sociales ou familiales particulières. Ainsi, les traumas et les phobies parsèment les albums analysés de Ph. Foerster, outre l'aversion psychosomatique de Rex Raw pour les gallinodons et l'incontrôlable cleptomanie d'Uma Pooh. L'obsession de celle-ci se manifeste spécialement dans le deuxième épisode de la série, où la jeune femme se voit sur le point d'être emprisonnée et jugée pour ses multiples vols (Foerster, 2003 : 20-22). C'est pourquoi, elle entame un traitement psychiatrique, à l'occasion duquel surgit le bébé-pithèque, une poupée récupérée de sa petite enfance pour jouer le rôle d'« objet transitionnel », dans le but de combattre le besoin compulsif d'Uma de s'emparer du bien d'autrui. La pathologie de la secrétaire se prolonge jusque dans le dernier volet de la trilogie, au titre révélateur : *Psycho-sapiens*. Se concentrent intentionnellement dans ce volume de nombreux cas de psychopathes, déclarés comme tels dans la narration, parce qu'y jouent un rôle de premier plan deux personnages exerçant leurs fonctions dans un asile d'aliénés, les docteurs Hyoung et Lakhan, dont les noms renvoient de manière transparente aux psychothérapeutes Carl Gustav Jung et Jacques Lacan. Un autre exemple de trouble qui mériterait une thérapie, décrit dans cet album, est le comportement de l'« agent spécial » Taroun Grompf du E.P.H.B.I.A.Y.E.

- « Établissement Paléozoïque Hyperfonctionnel des Bureaux d'Investigations Administrés par des Yuppies Efficaces » (Foerster, 2004 : 7). Malgré l'assurance qu'il affiche, ce personnage se montre absolument dépendant, non seulement des lourds protocoles bureaucratiques officiels, mais aussi des desiderata de sa mère, avec laquelle il vit. Il exprime d'ailleurs ses inhibitions grâce à son hobby, l'art rupestre, au moyen duquel il représente notamment des natures mortes de piles de dossiers (*op. cit.* : 20). Mentionnons encore la pulsion de mort qui dirige l'activité d'Orn O'Grao, grand psychopathe transformé en *élastiquanthrope* - homme élastique - suite à des injections de caoutchouc de la part du docteur Hyoungh, censé le soigner, mais l'utilisant en réalité pour assassiner l'inventeur du pneu grâce au truchement d'un hypnosauve. Échappant au contrôle de son soi-disant thérapeute, ce malade mental devient tueur en série, surnommé par la presse Jack l'Émondeur - référence évidente au mythique Jack l'Éventreur. Car ce maniaque coupe systématiquement les orteils de ses victimes, obsédé d'avoir perdu sa beauté et son existence prospère de président du syndicat des pédicures à cause des brûlures qui l'ont irréversiblement défiguré et ont exacerbé ses névroses latentes lors de l'éruption du Krakatoba. Cette explosion volcanique ayant été relatée à la fin du premier tome de la série, alors que Raw enquêtait sur les activités délictueuses d'Orn O'Grao, voilà la boucle bouclée lors du dénouement du troisième et dernier volume.

### 3. Autres empreintes de la transmédiabilité<sup>10</sup> d'origine cinématographique-littéraire

Nous pouvons repérer dans *Silex Files* diverses allusions à d'autres œuvres cinématographiques ou (para)littéraires aussi bien qu'à des séries considérées comme proches du film noir. Ainsi, un moment-clé d'intertextualité filmique se produit dans *Psycho-sapiens* lorsque son protagoniste, interné à la Résidence Hyoungh, fait la connaissance d'un autre reclus qui ne paraît pas un aliéné mais le simule quoiqu'il maintienne son calme et se montre coopératif pour éviter la lobotomie. Ce faux malade confie au détective s'appeler Muldher et être un ex-agent du E.P.H.B.I.A.Y.E., confirmant de la sorte les liens du titre générique de la bande dessinée avec *The X-Files*. Car ne peuvent nous échapper, en plus de la quasi-identité de leurs noms à un H près, les affinités entre le personnage de Ph. Foerster, qui dit avoir été taxé de fou et enfermé à cause d'un vaste complot où se trouvent impliqués des membres des services secrets ainsi que de hauts responsables du gouvernement, et le Fox Mulder de la série télévisée. En effet, ce dernier, membre du F.B.I., se caractérise par sa profonde conviction d'une énorme conspiration voulant cacher l'existence d'une vie extraterrestre, parallèlement au compagnon de Rex Raw qui, lui, affirme qu'on l'empêche de révéler à l'opinion

publique la découverte de l'évolutionnisme. Selon cette théorie, les espèces de l'homo sapiens, l'homme de Cro-Magnon et l'australopithèque descendent successivement l'une de l'autre et ne peuvent donc coexister, si bien que Muldher clame que le monde dans lequel il vit avec ses contemporains n'est pas possible. Il s'agit d'une pirouette intéressante au niveau narratif vu que nous y identifions quasiment une métalepse de l'auteur qui fait dire au personnage qu'il a créé : « c'est un univers factice !! Nous n'existons pas » (Foerster, 2004 : 19), précisément dans son dernier album de la série.

Observons, de plus, que la référence faite par Muldher à un grand brûlé totalement défiguré de la Résidence Hyoungh et dangereusement agressif avec les autres patients, traité dans la salle H - cette lettre figurant sur le linteau de sa porte est due au rôle-clé qu'y joue l'hyposaure -, établit une relation avec *V pour Vendetta* (*V for Vendetta*), série bédéique conçue par Alan Moore et David Lloyd dans les années quatre-vingt et transposée au cinéma par le réalisateur James McTeigue en 2006 (c'est-à-dire après *Silex Files*). Le protagoniste de ces albums, désigné par V - ce nom dérive du chiffre romain V de la chambre où il a été interné -, a été un des prisonniers enfermés par le gouvernement au camp de concentration de Larkhill. Or, objet d'horribles expériences médicales parmi d'autres victimes, il y a miraculeusement survécu et a développé d'extraordinaires aptitudes qui ont fait de lui un tueur insaisissable, comme le patient du docteur Hyoungh, lui aussi soumis à un traitement expérimental et devenu pour sa part un élastiquanthrope assassin. Par ailleurs, nous pouvons encore supposer un rapport des activités de l'hôpital psychiatrique imaginé dans *Psycho-sapiens* avec le récit de science-fiction *L'Île du docteur Moreau* (*The Island of Doctor Moreau*, 1896). Effectivement, dans ce roman de H. G. Wells qui a inspiré plusieurs versions cinématographiques - les dernières de 1977 (Don Taylor) et 1996 (John Frankenheimer) -, sont réalisées des greffes pour obtenir des hommes-bêtes dotés de facultés particulières. Or Rex Raw se voit adjoindre un résidu de cervelle de canidé, afin de terminer une opération d'essai de lobotomie réalisée par le docteur Lakhan dans le cadre de ses recherches sur l'étude du cerveau. La narration nous montre comment, suite à cette intervention chirurgicale, le détective a acquis certaines caractéristiques et capacités avantageuses du comportement du chien ou du loup : son flair, sa manière de se déplacer et de se défendre par ses morsures, ses grondements ainsi que ses hurlements. Nous pouvons notamment le constater dans la dernière vignette du troisième album de *Silex Files*, où, à quatre pattes sur un promontoire rocheux, le protagoniste hurle tristement à la lune, malgré la pensée réconfortante d'un os à ronger.

Outre une connexion évidente avec le cinéma d'aventures à *la Indiana Jones*, repérable dans le cadre du sanctuaire voué à la déesse Koungh à l'intérieur du

volcan Krakatoba (*Chaînon manquants*), nous remarquons également, pour une scène du *Silence des fossiles*, un rapprochement avec certains films de la série James Bond, inspirés des romans d'espionnage de Ian Fleming. Le décor de la cave du luxueux manoir du coiffeur Zizou, dans laquelle le tueur Komak se dispose à écorcher Uma Pooh auprès d'un bassin circulaire pour servir de repas à un dinosaure vorace semblable à un énorme crocodile, mais finit lui-même par disparaître dans la gueule de l'animal, renvoie à des moments de haute tension dramatique pour l'agent 007. En plusieurs occasions, il se trouve au bord de surfaces liquides où des requins sont chargés de procéder à l'exécution du scélérot de service - par exemple, *Opération Tonnerre* (*Thunderball*, 1965), *Vivre et laisser mourir* (*Live and Let Die*, 1973), *L'Espion qui m'aimait* (*The Spy Who Loved Me*, 1977) ou *Permis de tuer* (*Licence to Kill*, 1989).

Enfin, nous ne pouvons omettre les connexions du deuxième album de *Silex Files* avec le film-culte *Le Troisième Homme* (*The Third Man*), réalisé par Carol Reed en 1949 à partir d'un scénario du romancier Graham Greene et influencé par l'expressionnisme allemand. Son protagoniste américain Holly Martins a la surprise d'apprendre le brusque décès de Harry Lime, écrasé par une voiture et, tout au long de la narration où il essaye de comprendre les faits, il découvre que ce camarade d'études se trouvait méchamment impliqué dans un réseau du marché noir, trafiquant de la pénicilline frelatée à l'origine du décès de nombreux patients ou de séquelles graves chez d'autres. C'est pourquoi il a feint de mourir accidentellement, afin d'échapper à la police dans la Vienne sordide du début de la Guerre Froide, à laquelle Paléocity n'a rien à envier. De même, l'ami d'enfance migou du détective privé du *Silence des fossiles* a fait croire à sa disparition brutale (dévoré par un féroce gastornis) pour fuir le tueur à gages mis à ses trousses par la mafia avec laquelle il avait collaboré dans le cadre d'un trafic de drogue (plus exactement d'ecstazouille), provoquant une série de victimes mortelles par overdose. Mais il réapparaît à la fin du récit, comme Harry Lime. Ainsi, les parallélismes de Holly Martins avec Rex Raw, d'une part, et de Harry Lime avec Orourk, d'autre part, abondent et sous-tendent la structure narrative de l'album de Ph. Foerster.

## Conclusion

Pour clôturer cet examen des principaux liens entre les albums de *Silex Files* et les films noirs nord-américains, rappelons qu'en ce qui concerne leurs implications idéologiques, ces derniers tendent à s'éloigner du manichéisme, optant pour une perspective fataliste de la réalité. En général, leurs personnages sont des anti-héros dont les succès semblent illusoire, si bien que les épilogues s'avèrent aigres-doux. Or nous constatons qu'il en va de même chez Ph. Foerster, où les dénouements

offrent des victoires relatives malgré la résolution des énigmes, objets des enquêtes du détective privé. Il est vrai que beaucoup de coupables malfaisants trouvent la mort au terme des aventures, parfois anéantis directement par Raw ou un allié - Komak (2) ainsi que les docteurs Lakhan et Hyoungh (3) -, ou bien victimes des circonstances - Tara Krom (1) et Orouk (2), écrasés respectivement par un obésanthrope et un mammouth ; Orn O'Grao dévoré par un plésiosaure (3) -, tandis que Zizou se suicide en prison (2). Cependant, des innocents perdent aussi la vie : Oskar Bahbaar et ses jeunes congénères réunis dans la secte au service de Kounga (1), les miganthropes à cause d'overdoses d'ecstazouille (2), l'ingénieur Chicko et d'autres augustopithèques assassinés par le tueur en série Orn O'Grao (3). À la dernière page de chacun des trois albums, Rex Raw répète de manière parallèle, selon une formulation tout à fait identique, que « L'Humanité n'est pas encore prête pour » (Foerster, 2002/2003/2004 : 48) la pantoufle (1), l'implant capillaire (2) ni le pneu (3), inventions présentées comme des découvertes qui amélioreraient sa condition, alors qu'elles ont provoqué de multiples crimes. Ces conclusions s'apparentent à la résolution habituellement décevante des conflits des films noirs, puisque l'aboutissement des recherches criminelles n'implique généralement pas une fin totalement heureuse, mais plutôt amère et pessimiste, en raison du dévoilement d'une vérité révélant souvent une réalité gênante.

Bien des décennies après Chester Gould, à qui il revient sans doute d'avoir inauguré le genre d'une bande dessinée plutôt noire avec l'inspecteur nord-américain Dick Tracy (Deyzieux, 2002/3 : 26), Ph. Foerster s'est nourri d'une veine cinématographique très productive pour nous proposer les aventures d'un privé au profil original. Il reprend les conventions thématiques, structurales et esthétiques de l'âge d'or du film noir, tout en choisissant d'ancrer sa série bédéique hybride dans une préhistoire anachronique *cum grano salis*, grâce au rire sarcastique omniprésent distillé par son langage verbal et graphique. L'auteur introduit une distance souriante dans le processus de transmédiaticité, ce qui explique le commentaire final de son entrée au sein de l'organe de légitimation que représente le *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée* : « D'un trait caricatural et nerveux, Philippe Foerster renouvelle avec bonheur la bande dessinée belge » (Gaumer, 2010 : 327). La richesse de la série *Silex Files* nous invite dès lors à explorer le reste de l'ample production de cet artiste méconnu, qui vient aussi de signer les illustrations ornant les couvertures d'une toute récente réédition des principales fictions d'un des maîtres prolifiques de la littérature fantastique, Jean Ray, dont la lecture commencée à l'adolescence a marqué le bédéiste d'une empreinte indélébile.

## Bibliographie

- Badir, S. 2019. Pourquoi la transmédialité ? In : Deprêtre, E., Duarte, G. A. *Transmédialité, Bande dessinée et Adaptation*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 23-35.
- Deprêtre, E., Duarte, G. A. 2019. Prologomènes : arpentage des champs transmédiaux et adaptatifs. In : Deprêtre, E., Duarte, G. A. *Transmédialité, Bande dessinée et Adaptation*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 7-19.
- Deyzieux, A. 2002/3. « Bande dessinée et récit noir ». *Le français aujourd'hui*, n° 138, p. 23-35.
- Foerster, Ph. 2002. *Chaînon manquant*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Foerster, Ph. 2003. *Le Silence des fossiles*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Foerster, Ph. 2004. *Psycho-sapiens*. Bruxelles : éditions du Lombard.
- Frank, N. 1946. « Un nouveau genre 'policier' : l'aventure criminelle ». *L'Écran français*, n° 61, p. 8-9 et 14.
- Gaumer, P. 2010. *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*. Paris: Larousse.
- Gubern, R. 1982. *Historia del cine*, vol. 2. Barcelona: Editorial Lumen.
- Sánchez Noriega, J. L. 2018. *Historia del cine*. Teorías, estéticas, géneros. Madrid : Alianza editorial.
- Simsolo, N. 2005. *Le Film noir. Vrais et faux cauchemars*. Paris: Cahiers du cinéma.

## Notes

1. Nous remercions la *Junta de Extremadura* et le *FEDER* pour le soutien économique apporté à nos groupes de recherche respectifs *CILEM (Lenguas y Culturas en la Europa Moderna : Discurso e Identidad, HUM008)* et *Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico*. Nous tenons aussi à exprimer notre reconnaissance au personnel de la salle de documentation du Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruxelles, grâce auquel nous avons pu consulter les sources bibliographiques nécessaires même en temps de pandémie.
2. Nous nous référons à ces trois volumes en utilisant les numéros sous lesquels ils sont publiés dans la série *Silex Files : Chaînon manquant* (1), *Le Silence des fossiles* (2), *Psycho-Sapiens* (3).
3. Cf. Moreels, I., García Arranz, J. J. (à paraître). Stéréotypes préhistoriques transcontextualisés dans les albums de *Silex Files*. In: Gracia Lana, J., Asión Suñer, A., Ruiz Cantera, L., *Dibujando historias. Más allá de la imagen*. Zaragoza: Premsas Universitarias de Zaragoza.
4. Traduction de la citation originale suivante: «[...] daba, a modo de parábola, un reflejo pesimista de la realidad social, mostrando un mundo en descomposición poblado por seres depravados, criminales sádicos, policías vendidos, mujeres amorales, personajes roídos siempre por la ambición y la sed de dinero o de poder, en un revoltijo de intrigas criminales y de conflictos psicoanalíticos».
5. Il faut remarquer l'influence du nom « Série noire », donné par le scénariste Jacques Prévert à une collection de romans policiers publiée par Gallimard à partir de 1945 (étiquette inspirée, à son tour, du titre *Black Mask* d'une revue américaine du même type, relative à une nouvelle espèce de littérature policière plus réaliste et sordide).
6. Les systèmes de locomotion actuels « adaptés » comme les automobiles particulières des Pierrafeu sont évités et les personnages de Foerster se déplacent à dos de rhinocéros, dinosaures et mammouths domestiqués, ou sur des ptérodactyles.
7. Pour élargir sa clientèle, le protagoniste souhaite remettre sa carte de visite aux jeunes mariés à la sortie de l'hôtel de ville, en vantant son efficacité en cas d'adultère ou de divorce (un autre trait hérité de la vision sempiternellement pessimiste des films noirs, qui n'envisagent pas le mariage comme une source de bonheur sans nuages). Ceci donne lieu à un incident d'une page ou deux, parallèle dans les trois albums de la série, parce que Rex Raw



tombe toujours sur le même jeune marié équipé d'un gourdin et tirant par les cheveux ou coinçant sous le bras sa femme blonde ou brune. Or, au moment où le détective lui offre ses services, par un malheureux concours de circonstances, la nouvelle épouse devient chaque fois la victime mortelle d'un dinosaure surgi soudainement, péripétie qui semble remettre en question les compétences du privé incapable d'éviter le pire.

8. Songeons à « Little Dino » Saracino (né en 1972), appartenant au clan familial des Colombo et membre de la bande dirigée par Thomas Gioeli, responsable de nombreux assassinats et braquages à des centres commerciaux ainsi qu'à des banques, ou à « Big Dino » Calabro (né en 1967), ancien chef de la famille Colombo et également membre du gang de Gioeli, qui finit par être témoin protégé du gouvernement américain.

9. Une étude onomastique systématique mériterait d'être menée pour les trois albums de la série. Car les constants jeux homonymiques et paronymiques, à la base du choix des toponymes, des noms des personnages ou des types fictifs d'espèces animales - comme les canigousodons, ancêtres des canidés, en clin d'œil manifeste à la marque d'aliments pour chiens Canigou (3) -, tissent des références intertextuelles le plus souvent humoristiques ou font écho à des êtres bien réels.

10. Nous nous reportons au sens du concept synthétisé notamment par Sémir Badir (2019 : 25).





ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

## L'affiche rencontre la bande dessinée. Les œuvres d'Exem

**Laura Klára Lukács**

Université de Pécs, Hongrie  
lukacslauraklara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6945-1289>

**Gyula Maksa**

Université de Pécs, Hongrie  
maksagyula@pte.hu

<https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>

Reçu le 21-10-2020 / Évalué le 11-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

### Résumé

L'art de l'affiche et la culture de la bande dessinée de Genève sont désormais officiellement reconnus comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse. Certaines organisations locales sont également impliquées dans l'utilisation de l'affiche BD pour communiquer leurs messages. L'affiche BD genevoise combine les spécificités de la bande dessinée à celles de l'affiche. Elle hérite de l'affiche sa taille, son support, et son ton mobilisateur. Certaines caractéristiques de la bande dessinée fusionnent la conception traditionnelle de l'affiche suisse. En analysant des œuvres d'Exem (Emmanuel Excoffier), cet article découvre comment l'affiche et la bande dessinée fonctionnent ensemble en engendrant un média hybride : l'affiche BD.

**Mots-clés :** affiche BD, Exem, Genève

### El cartel se encuentra con los cómics. Obras de arte de Exem

### Resumen

El arte del cartel y la cultura del cómic de Ginebra son ahora reconocidos oficialmente como una «tradición viva» por la Confederación Suiza. Algunas organizaciones locales también están involucradas en el uso de carteles-cómic para comunicar sus mensajes. El libro del cartel del cómic de Ginebra combina las particularidades de los cómics con las del cartel. Hereda su tamaño, su soporte y su tono movilizador del cartel, y fusiona algunas características de los cómics con las tradiciones del diseño de los carteles suizos. Al analizar algunas de las obras de arte de Exem (Emmanuel Excoffier), este artículo descubre cómo el cartel y el cómic pueden trabajar juntos, creando un medio híbrido: el cartel del cómic.

**Palabras clave:** cartel del cómic, Exem, Ginebra

## Poster meets comics. Artworks by Exem

### Abstract

The poster art and the comic culture of Geneva are now officially recognized as a “living tradition” by the Swiss Confederation. Certain local organizations are also involved in the use of comic posters to communicate their message. The Geneva comic book poster combines the specificities of comics with those of the poster. It inherits its size, its support, and its mobilizing tone from the poster, and it merges some features of comics with the traditions of Swiss poster design. By analyzing some artworks of Exem (Emmanuel Excoffier), this article discovers how the poster and the comic book can work together, creating a hybrid medium: the comic poster.

**Keywords :** comic poster, Exem, Geneva

### Introduction<sup>1</sup>

Genève est un lieu privilégié pour la culture de la bande dessinée de langue française. Non seulement grâce aux auteurs marquants comme Rodolphe Töpffer, professeur de rhétorique et de littérature à l'Académie de Genève, considéré par beaucoup (par exemple Groensteen, Peeters, 1994 ; Kunzle, 2007) comme « l'inventeur » ou « le père » de la bande dessinée ou Zep (Philippe Chappuis), l'auteur de Titeuf qui est également un artiste genevois mondialement reconnu. Dans les années 1980 et 90, les dessinateurs et le public genevois ont institutionnalisé avec succès un média hybride de l'affiche et de la bande dessinée - on pourrait dire « local ». Dans cet article, nous démontrons les spécificités du contexte genevois qui rendent possible l'émergence de cette hybridation médiatique. Après, nous analysons les caractéristiques de ce nouveau phénomène médiatique, qu'on appelle l'*affiche BD*, par quelques œuvres d'Emmanuel Excoffier, connu sous le nom d'Exem, dessinateur de bande dessinée et affichiste genevois. Il est un auteur marquant dans le domaine de l'affiche BD genevois, par le grand nombre et la qualité exceptionnelle de ses affiches qu'il réalise depuis les années 80, surtout dans le domaine politique et sociale.

### Genève, cité de la bande dessinée

Les recherches sur les courants transculturels de la mondialisation et l'approche géopolitique des médias accordent une attention particulière à la concentration de pouvoir économique et culturelle des médias dans l'espace, appelée les cités des médias. D'une part, les cités des médias sont des espaces spécialisés dans la production médiatique, par exemple des centres traditionnels du cinéma ou des