

QUELLE PLACE POUR LE SUPER-HÉROS
DANS LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE ?

QUELLE PLACE POUR LE SUPER-HÉROS DANS LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE ?

JULIEN DI GIACOMO
MASTER IEC 2011-2012

Ce mémoire est tronqué ; la version intégrale est disponible à la bibliothèque de l'Université de Cergy-Pontoise.

Édition et correction : Aymeric Channellière, Stéphanie Chaussade, Marinella Degiorgi, Nausicaa Gushing, Lysiane Mangin, Adélaïde Pitré, Virginie Pompon

Maquette : Lysiane Mangin et Virginie Pompon

À mon oncle, pour avoir fait naître
ma passion de la bande dessinée,

À mes parents, pour l'avoir financée.

À Sarah, pour avoir réussi à
me faire travailler et m'avoir relu.

À Danny Fingeroth, pour avoir répondu
à quelques questions pertinentes,

À Devin K. Grayson, pour avoir répondu
à quelques questions stupides,

À Brian Michael Bendis, qui me répondra
deux mois après ma soutenance.

À Amy Wells et Joanna Nowicki, tout simplement
pour ne jamais m'avoir dit « non ».

Sommaire

Glossaire préliminaire	11
Introduction	13
Les super-héros : une mythologie contemporaine	17
De l'antiquité à la culture populaire moderne : un genre bâtard	17
Qu'est-ce qu'un super-héros ?	33
Une mythologie en constant glissement	57
Le super-héros comme outil de commentaire politique	81
Une question de représentations	81
Des guerres et des présidents	111
La place du super-héros dans le monde moderne	126
Faux vrais super-héros et vrais faux super-héros	139
Conclusion	157
Bibliographie	161

GLOSSAIRE PRÉLIMINAIRE

Arc (narratif) : un arc est une intrigue complète dans l'histoire de la publication d'une série, avec un début et une fin bien définie, qui peut se lire de manière relativement indépendante. En règle générale, un arc s'étend sur 4 à 6 numéros.

Blaxploitation : genre principalement cinématographique des années 1970, dont le nom est formé des mots « black » et « exploitation ». Les films de *blaxploitation* ont pour personnages principaux des Afro-Américains et visent un public afro-américain.

Crossover : un *crossover* est un événement éditorial dans lequel plusieurs (voire la totalité) des super-héros d'une maison d'édition se rencontrent au sein d'une même aventure. Commercialement, les *crossovers* entraînent généralement une hausse des ventes de toutes les séries concernées. Plus exceptionnellement, il arrive que des *crossovers* soient organisés entre plusieurs maisons d'édition.

Run : on appelle « *run* » la suite de numéros consécutifs d'une série écrits par un unique auteur (on parle du « *run* de [tel auteur] sur [telle série] »).

Serial: avant l'arrivée de la télévision, les *serials* étaient des séries projetées au cinéma avant les films. Chaque épisode faisait une quinzaine de minutes, et était renouvelé toutes les semaines.

Sidekick: terme intraduisible, le *sidekick* est à la fois le compagnon, l'apprenti et le faire-valoir du super-héros. Il l'accompagne dans toutes ses aventures, et sert tout à la fois de ressort dramatique, de touche humoristique ou d'outil rhétorique. Le *sidekick* est typique de la première époque du *comics*, l'on n'en voit pratiquement plus apparaître de nouveaux à partir des années 1960.

Ultimate: *Ultimate* est une ligne de comics éditée par Marvel. Elle a pour particularité d'avoir son propre univers narratif indépendant, avec des versions nouvelles de ses super-héros classiques, dont les actions n'ont pas d'incidences sur ses autres lignes.

Vigilantisme: le vigilantisme est une activité pratiquée par un citoyen n'appartenant pas aux forces de l'ordre et qui consiste à faire justice soi-même.

INTRODUCTION

« Puisque les comics touchent la culture dans une multitude de manifestations populaires, allant de l'influence sur les habitudes hygiéniques et alimentaires de millions de personnes à la production par le public d'une série de héros culturels aussi stimulants que ceux des autres médias, ils méritent d'être étudiés comme des forces actives dans le développement de l'ethos national. »

Cette citation est extraite de l'introduction à *The Funnies, an American Idiom*¹, une anthologie d'essais sur le *comics*, datant de 1963. On y sent la volonté de revendiquer la légitimité de la bande dessinée comme objet d'étude sociale, mais aussi la reconnaissance de son importance dans l'identité culturelle des États-Unis. En se penchant de plus près sur la question, on découvre aussi rapidement que la figure du super-héros occupe, au sein même de la bande dessinée américaine, une place toute particulière. Même si Superman ne se battait pas pour l'*American way* et que Captain America ne se drapait pas dans le *Stars and Stripes*, on comprend comment les super-héros sont tout de même devenus l'un des traits les plus distinctifs de la culture américaine, aux côtés du rock n'roll, du fast-food, et du gratte-ciel. D'ailleurs, tout comme les États-Unis ont

1. Cité dans Matteo Stefanelli et Éric Maigret, *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Armand Colin, 2012, p. 36.

envahi le monde entier en le convertissant à leurs propres goûts culturels, les super-héros ne pouvaient se contenter des limites de leur lieu de naissance et se sont répandus dans tous les médias qui étaient à leur portée : le cinéma, la radio, les journaux, la télévision et internet. Ils ont pu assurer leur survie des années 1940 à nos jours en renouvelant leurs auteurs et leurs supports en même temps que leur public se renouvelait.

Ce qui rend les super-héros si fascinants, c'est qu'ils n'appartiennent à personne, à aucune époque ou génération, ils n'appartiennent à aucun média ou support particulier et sont pourtant irrémédiablement prisonniers des États-Unis ; on pourrait même dire qu'ils ne sont jamais aussi américains que lorsqu'ils sont écrits par des auteurs étrangers. Car les super-héros sont bel et bien un particularisme culturel, un idiome qui n'aurait pu naître sur aucun autre territoire que celui des États-Unis, un pays caractérisé par sa passion du gigantisme, son amour du libéralisme et ses vocations paradoxales pour la réussite individuelle et l'unité nationale. On peut lire l'histoire des États-Unis à travers les aventures des super-héros, non seulement parce que tout produit culturel est, malgré lui, le reflet de l'époque qui l'a produit, mais plus encore parce qu'au-delà de cette caractéristique inéluctable, ces aventures ont toujours eu la volonté d'exister avec pertinence dans leur propre présent, ce qui leur confère un caractère à la fois historique et intemporel. Par la richesse de l'univers que ces histoires décrivent, leur portée morale et allégorique, et la nature des personnages qui en sont les protagonistes, il apparaît qu'elles constituent une certaine forme de mythologie moderne. L'objet de ce mémoire est donc d'interroger la nature et la fonction profondes de cette mythologie, afin de déterminer si celle-ci joue un rôle d'acteur ou de témoin dans les évolutions de la société américaine, en espérant découvrir ce qui en fait un particularisme si typique. Pour ce faire, on ne se refusera

formellement aucun support, mais on s'appuiera principalement sur des exemples venus du *comics*, pour trois raisons principales : d'abord parce que c'est le support qui offre le meilleur suivi à travers le temps, et le seul qui a perduré des débuts du super-héros jusqu'à nos jours ; ensuite, parce qu'en raison des enjeux financiers moins importants que dans l'industrie cinématographique ou télévisuelle, c'est sur le support papier que les auteurs ont eu le plus de liberté et ont donc été le plus à même d'exprimer leur personnalité et celle de leur génération, ce qui est pertinent pour notre analyse ; enfin, parce que le présent travail est un mémoire d'édition, et il semble donc plus logique de se pencher sur un milieu correspondant à la formation pour laquelle il a été réalisé.

La première partie de notre développement sera dédiée à une étude en profondeur des caractéristiques de la mythologie super-héroïque en tant que telle. On y placera la figure du super-héros dans une histoire plus large de la culture américaine afin de comprendre en quoi cette figure en constitue une synthèse efficace et durable. On s'interrogera également sur la définition du super-héros, tout en gardant à l'esprit que celle-ci n'a cessé de se modifier et de fournir elle-même des contre-exemples aux règles qu'elle fixait – on verra tout de même qu'il est possible de définir un ensemble de grandes lignes essentielles permettant de délimiter les frontières du genre et, ce faisant, de nous renseigner sur sa nature. Enfin, on verra comment cette mythologie, comme toute mythologie, a été utilisée à des fins de manipulation des émotions de la population à laquelle elle s'adressait et à laquelle elle servait de modèle.

Dans la seconde partie, nous étudierons comment les super-héros ont souvent cessé de vivre des histoires fantastiques ou de science-fiction pour inviter la réalité à prendre place dans leurs récits et ainsi servir d'armes politiques à leurs auteurs. Pour ce faire, on s'arrêtera d'abord sur la manière dont les *autres*, c'est-à-dire les

minorités, sont représentées chez les super-héros (incarnations des idéaux de la nation s'il en est) et combien elles sont révélatrices de leur acceptation ou de leur rejet par la société dans son ensemble. Puis nous étudierons le traitement des présidents des États-Unis dans les pages des *comics*, ainsi que la manière dont ont été abordées les guerres auxquelles a participé la nation, autant par les auteurs qui les ont chroniquées alors qu'elles se déroulaient, que par ceux qui ont eu l'opportunité de poser dessus un regard rétrospectif. On verra ensuite comment les super-héros ont servi à proposer un commentaire sur la politique internationale américaine, avant de clore notre travail sur une note insolite, en examinant comment, après avoir invité la réalité au sein de sa fiction, la mythologie super-héroïque est en train de prendre le pas sur notre réalité.

LES SUPER-HÉROS : UNE MYTHOLOGIE CONTEMPORAINE

De l'antiquité à la culture populaire moderne : un genre bâtard

Des ascendances populaires

Née en 1938 avec l'arrivée de Superman, la mythologie super-héroïque succède quarante ans plus tard à l'invention du cinéma. Ses premiers artisans, mais également tous ceux qui poursuivront leur tâche, ont ainsi grandi et ont baigné dans un monde où le 7^e art apportait déjà son bouillonnement d'images, d'histoires fantastiques et romanesques qui, si elles n'étaient pas encore à proprement parler hautes en couleurs, étaient en tout cas déjà fortes en rebondissement et riches en icônes. Pour cette raison, les super-héros nouent un dialogue riche avec l'imagerie cinématographique dès leurs débuts, s'en inspirant et la nourrissant avant d'avoir l'occasion de lui rendre la pareille quelques années plus tard. On sait par exemple que Jerry Siegel et Joe Shuster, les créateurs de Superman, ont créé le nom de son alter-ego Clark Kent en reprenant en partie ceux des acteurs Clark Gable et Kent Taylor², tandis que son appa-

2. Rebecca Goodman et Barrett Brunsman, *This Day in Ohio History*, Emmis Books, 2005, p. 315.

rence a été inspirée par celle de Douglas Fairbanks père ³. L'acteur bénéficie d'ailleurs également de l'adulation de Bob Kane, créateur de Batman, qui déclare « Enfant, Douglas Fairbanks Sr. était mon idole. Son Zorro a été une grosse influence sur Batman ⁴ ». Pour prendre un exemple plus récent, on pourra également citer le Nick Fury de l'univers *Ultimate*, dessiné par Bryan Hitch pour ressembler trait pour trait à Samuel L. Jackson ⁵, un choix d'autant plus amusant que, quelques années plus tard, l'acteur incarne vraiment le personnage au cinéma lors de la sortie du film *Avengers*. Au-delà de l'anecdote, ces exemples visent surtout à montrer comment, dès ses balbutiements dans le format *comic book*, transformant les icônes de son époque pour en faire des super-icônes, la mythologie super-héroïque a su magnifier la réalité qui l'entourait, se saisir d'hommes à l'aura de légendes (les superstars de l'industrie cinématographique) pour créer des mythes à l'allure humaine. Ce dialogue avec le cinéma a également pour effet de faire du super-héros un élément-clé d'une nouvelle mythologie populaire : alors que le 7^e art a longtemps été considéré comme vulgaire en comparaison du théâtre, le fait que les auteurs de *comics* choisissent pourtant, et presque malgré eux, de s'en inspirer, consacre leur travail comme un produit qui non seulement provient des classes populaires et s'y destine, mais qui n'a pas honte de sa propre condition. Au fil du temps, ces ponts incessants jetés entre le *comics* et le cinéma ne feront que se solidifier, comme lorsque Mark Millar écrira des dialogues dans lesquels les Ultimates réfléchissent aux acteurs susceptibles de les incarner lors de l'adaptation de leurs aventures sur

grand écran ⁶. Par cette touche d'humour et l'évolution constante de ses références externes, la mythologie super-héroïque se renouvelle et prouve qu'elle reste connectée non seulement avec l'époque de ses lecteurs, mais également avec leurs autres préoccupations culturelles ; elle fait le choix de développer non pas un univers clos sur lui-même, mais de partager les références de son monde avec les nôtres, soulignant ainsi sa dualité. Si les acteurs sont des personnes réelles jouant le rôle de personnages intangibles, alors l'univers intangible des super-héros peut à l'inverse communiquer avec nos référents quotidiens.

D'un point de vue plus éditorial néanmoins, on considère souvent que le *comics* de super-héros est le descendant à la fois des *dime novels* (romans à trois sous) et des *pulp magazines*, ces revues de fiction populaires, constituées principalement d'histoires de science-fiction, d'aventures de la jungle (*jungle stories*) et d'intrigues policières (*crime stories*), imprimées sur du papier peu cher et de mauvaise qualité (dont la pulpe de bois était grossièrement dégrossie, d'où l'appellation *pulp*). Cette filiation, établie largement par Jean-Marc Lainé dans *Super-Héros ! La Puissance des masques* ou par Jean-Paul Jennequin dans son *Histoire du comic book*, est même prolongée jusqu'à la littérature romanesque du XIX^e siècle par Umberto Eco dans son essai de 1962, *Le Mythe de Superman* ⁷. Eco, citant les nouvelles de Poe, les aventures d'Arsène Lupin ou encore les œuvres de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, souligne que la principale différence entre la mythologie super-héroïque et la mythologie gréco-romaine est que, si cette dernière est figée dans le temps et limitée à un ensemble d'histoires finies que les conteurs ne cessent de répéter, la première s'articule sur un format

3. Dennis Dooley et Gary D. Engle, *Superman at Fifty! The Persistence of a Legend*, Diane Pub Co., 1987, p. 30.

4. Jeffrey Vance, *Douglas Fairbanks*, University of California Press, 2008, p. 313.

5. John Rhett Thomas, *Marvel Spotlight: Mark Millar/Steve McNiven*, Marvel Publishing Inc., 2006, p. 18.

6. Mark Millar et Bryan Hitch, *The Ultimates* #4, Marvel Publishing Inc, 2002, p. 15-17.

7. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993.

feuilletonesque qui lui confère une variété potentiellement infinie de développement pour chacun de ses personnages. Mais la mythologie super-héroïque ne se contente pas d'emprunter à la littérature populaire sa structure et ses logiques narratives, elle s'inspire souvent directement de ses grandes figures. Ainsi, Superman serait inspiré du Gladiateur de Philip Wylie ⁸, Hulk serait un mélange du dédoublé Docteur Jekyll et du monstre de Frankenstein ⁹, tandis que la filiation évidente entre Dracula et Batman a plusieurs fois été mise en exergue, notamment par les auteurs Mike Mignola ¹⁰ et Doug Moench ¹¹. Éventuellement pourra-t-on sans trop de risques s'aventurer à qualifier les personnages Spawn et Ghost Rider de faustiens tandis qu'en remontant plus loin dans le folklore populaire, il est aisé de rattacher le personnage de Green Arrow à la figure médiévale de Robin des Bois ¹². Il est intéressant de mettre en lumière ces trois ponts – personnages, structure, public – qui placent le *comic book* dans la grande famille de la littérature populaire, puisqu'ils permettent de mieux comprendre – si l'on compare les super-héros à un personnage comme Sherlock Holmes – le schéma à partir duquel ils s'inscrivent dans l'imaginaire collectif des masses. Il faut toutefois prendre garde à ne pas perdre de vue que ce schéma n'est qu'une base de départ et ne suffit pas en soi à aboutir à une compréhension globale du phénomène car, comme on le sait, les aventures de Sherlock Holmes sont depuis longtemps terminées, tandis que celles de Superman continuent de vivre et

d'évoluer à travers plusieurs dizaines de pages tous les mois depuis plus de soixante-dix ans... Néanmoins, les références explicites ou implicites à des figures phares de cette littérature ont permis à la mythologie super-héroïque d'effectuer un passage de relais élégant ; son essor se produisant lors d'un déclin progressif des *pulps* ¹³, dont on peut dire qu'ils ont pris la place dans les habitudes culturelles des Américains.

Enfin, s'il s'agit d'un imaginaire qu'on considère généralement comme hors des sphères culturelles traditionnelles, il faut noter que le monde du cirque, de la fête foraine ou même du spectacle de rue ont eu une influence directe sur les premiers super-héros, et donc une influence indirecte, bien que considérable, sur tous leurs successeurs. Jean-Paul Jennequin note ainsi que « le costume distinctif du super-héros [...] s'inscrit dans la même tradition que les costumes d'Arlequin et de Pierrot de dans la Commedia dell'arte ¹⁴ », tandis que Jean-Marc Lainé rapproche le phénomène des *freak shows*, dans lesquels des « surhommes monstrueux portent des costumes qui moulent l'anatomie et des surnoms qui résument leur nature et leur fonction ¹⁵ ». On a souvent ri de la cape des premiers super-héros et de leur manie de porter un slip sur leurs collants, mais il faut en réalité simplement y voir un vestige de leur parenté avec les divertissements du cirque, dans lesquels des athlètes effectuaient également des prouesses hors du commun dans des costumes exubérants soulignant leur non-appartenance revendiquée au commun des mortels. Le personnage de Dick Grayson, trapéziste devenu acolyte de Batman sous le surnom de Robin sans pour autant changer de costume, est symptomatique de ce rapprochement entre les surhommes qui évoluent sous la toile d'un

8. Jean-Marc Lainé, *Super-Héros ! La Puissance des masques*, Les Moutons Électriques, 2011, p. 34.

9. Danny Fingeroth, *Superman on the Couch – What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*, Continuum, 2008, p. 123.

10. Mike Mignola et Richard Pace et Troy Nixey, *Batman: The Doom that Came to Gotham*, DC Comics, 2001.

11. Doug Moench et Kelley Jones, *Batman & Dracula: Red Rain*, DC Comics, 1991.

12. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 48.

13. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 44.

14. Jean-Paul Jennequin, *Histoire du Comic Book. Tome 1, Des origines à 1954*, Ver-tige Graphic, 2002, p. 43.

15. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 26.

chapiteau et ceux qui évoluent sur le papier d'un *comic book*. Et si le premier costume de Daredevil ressemblait à un ensemble de catcheur américain ¹⁶, les historiens du *comics* tendent de plus en plus à rapprocher l'apparence des super-héros de celles arborées par les personnages pittoresques de la *lucha libre* mexicaine, cette tradition de lutteurs portant des masques colorés. Un hommage explicite lui a d'ailleurs été rendu par Chuck Dixon, Doug Moench et Graham Nolan lorsqu'ils créèrent en 1993 le personnage de Bane, dont le look est clairement dérivé de celui des lutteurs mexicains. Or, on ne manquera pas de remarquer que le théâtre de rue, le cirque, les *freak shows* ou le catch ont en commun une faculté d'émerveillement fondée sur la suspension consentie de l'incrédulité : le spectateur choisit volontairement de mettre de côté son scepticisme pour accepter comme réel ce que son esprit rationnel ne serait pas prêt à accepter, à condition que l'artiste qu'il observe parvienne à arpenter avec suffisamment de talent et de subtilité la ligne séparant le réel et l'imaginaire pour que sa part du contrat soit remplie. Au carrefour de toutes ces influences, le super-héros se place donc comme un monstre de foire que l'on observe avec un mélange de crainte, de curiosité et de fascination, un monstre en partie humain mais qui a tout de même accès à des facultés hors du commun et qui accepte lui-même de se placer en marge du quotidien par un costume soulignant son caractère fantasmagorique.

Des hommes et des dieux

Malgré ces nombreuses racines, les origines de la mythologie super-héroïque ne se limitent pas à la culture populaire moderne et, pour achever de cerner correctement les ancêtres de ce genre bâtard, il faut remonter bien plus loin, dans les panthéons gréco-romains et nordiques. Ces références sont illustrées de manière

16. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 29.

très littérale par les emprunts directs qui y sont faits. Hercule, par exemple, apparaît régulièrement dans les *comics* de Marvel depuis 1965, et a même eu droit à plusieurs reprises à sa propre série. Thor, le dieu nordique du tonnerre, est, quant à lui, un des personnages les plus importants de la maison d'édition, et même l'un des rares privilégiés à avoir eu l'honneur d'un film dédié, en 2011 ; avec lui, Odin, Loki et de nombreuses autres divinités affiliées au même panthéon se retrouvent en même temps projetés dans l'univers de Marvel. Ce divin *melting-pot* devient particulièrement savoureux lors des rencontres entre les différents personnages, comme lorsque Thor se voit confronté à Hercule. Ceci étant dit, il serait une erreur de croire que l'influence des contes et légendes mythologiques est limitée aux personnages qui ont été directement insérés dans l'univers des super-héros, car elle s'étend de manière bien plus large et passe, entre autres, par l'apparence : les proportions physiques des super-héros sont celles des musculeux dieux grecs. On peut, également, imaginer que le thème de la double identité, motif récurrent chez le super-héros, provient de l'habitude des dieux grecs à prendre une forme humaine lorsqu'ils visitent le monde des humains ; et souligner qu'ils ont en commun un sens poussé du fétichisme : tout comme on ne voit jamais Zeus sans ses éclairs, Thor sans son marteau ou Poséidon sans son trident, il est impensable de voir Green Lantern sans son anneau, Double-Face sans sa pièce ou Captain America sans son bouclier. Néanmoins, une grande partie de la prestance légendaire des récits mythologiques vient du fait qu'ils n'existent qu'en nombre limité, ce qui confère à leurs protagonistes un statut auquel les personnages d'une mythologie éternellement inachevée ne pourront jamais accéder : au lieu d'être figés dans le passé, les super-héros sont figés dans le présent, et au lieu de vivre sur une montagne inaccessible, ils vivent à New York. C'est cette hybridation de leur nature profonde qui en fait des

objets d'étude si fascinants.

Cette relation constante avec la modernité et les environnements urbains est bien plus capitale qu'elle peut en avoir l'air car, si on ne l'évoque que trop peu lorsque l'on cherche à définir les caractéristiques qui font d'un personnage de fiction un super-héros, il serait fatal d'oublier de citer son nécessaire rapport symbiotique avec les métropoles, et en particulier New York. Comme le dit le dessinateur Alex Ross, « Des villes comme New York sont censées représenter les plus grandes réussites humaines à ce jour. C'est là que tout est censé se passer, c'est donc le lieu idéal pour les super-héros. [...] Vous ne pouvez pas dissocier ces héros urbains de notre société urbaine la plus développée ¹⁷. » Moins prosaïque mais tout aussi pertinent, son confrère Neal Adams ajoute quant à lui que les auteurs « ont juste regardé par les fenêtres. Ils habitaient New York, où trouver un meilleur décor ¹⁸ ? ». Dans son essai *Un surhomme dans la ville*, la professeur parisienne de cinéma Hélène Valmary rapproche pour sa part la ville super-héroïque de la ville expressionniste allemande, en ce qu'elle « s'affirme comme le lieu d'un combat entre différentes conceptions la concernant, deux visions [...]. Découvrir Gotham City ou New York par les yeux d'un personnage qui y a vu assassiner ses parents (Batman, Daredevil) ou par les yeux d'un adolescent qui rêvait dans sa banlieue d'aller s'y installer (Spider-Man) détermine l'aspect général qui sera celui de la ville [...]. La ville super-héroïque est ainsi inexorablement liée au regard de celui qui la raconte ¹⁹. » Daredevil est intimement lié au quartier de Hell's Kitchen, Spider-Man ne serait rien sans les

tours de Manhattan, Batman s'ennuierait s'il ne pouvait pas déjouer les complots qui se trament dans les égouts de Gotham et, sans buildings, quelle menace pourrait donc bien faire peser les super-méchants sur la ville ? Plus que tout autre, c'est peut-être le personnage de Jack Hawksmoor, le dieu des villes, tirant ses pouvoirs de la grandeur des métropoles, qui symbolise cette relation fusionnelle entre le super-héros et l'urbanisme. Historiquement, le super-héros naît en plein New Deal, à une époque où l'on croit encore au positivisme scientifique : il apparaît donc d'emblée comme un emblème supplémentaire de la modernité, de la production et de l'industrialisation, à l'aune desquelles on mesure initialement les prouesses de Superman, « plus rapide qu'une balle de revolver, plus puissant qu'une locomotive et capable de sauter par-dessus les gratte-ciel d'un seul bond ²⁰ ». Pour toutes ces raisons, je me hasarderai tout à fait personnellement à considérer les super-héros comme les versions contemporaines des esprits qui peuplent les diverses déclinaisons de la foi animiste. Là où les « divinités » des animistes sont des puissances habitant les éléments naturels et notamment les animaux sauvages, les super-héros seraient leurs équivalents adaptés à un monde dans lequel les jungles végétales seraient devenues des jungles de béton. D'innombrables super-héros et super-méchants sont d'ailleurs définis par une logique totémique qui les lie à un animal et si certains, comme Black Panther, Killer Croc ou Rhino, sont bel et bien à rapprocher d'animaux de la jungle ou de la savane (respectivement : la panthère noire, le crocodile et le rhinocéros), d'autres, comme Batman, Spider-Man, Ant-Man, Mole-Man ou Lizard incarnent bel et bien des créatures qu'il n'est pas rare de trouver dans nos villes (respectivement : la chauve-souris,

17. Michel Viotte, *De Superman à Spider-Man, l'aventure des super-héros*, Arte France, 2001.

18. *Ibid.*

19. Hélène Valmary, *Un surhomme dans la ville*, in Claude Forest, *Du héros aux super-héros – Mutations cinématographiques*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 197-198.

20. *Faster than a speeding bullet, more powerful than a locomotive, and able to leap tall buildings in a single bound*, ouverture du feuilleton radiophonique et des films d'animation des années 1940.

l'araignée, la fourmi, la taupe et le lézard). Les super-héros seraient ainsi les esprits protecteurs et garants de l'équilibre d'une société à l'urbanisation sans cesse croissante. Il s'agit là d'une interprétation que ne réfuterait peut-être pas l'auteur Alan Moore, qui considère que les auteurs de *comics* sont les *shamans* du monde moderne²¹.

Tout ce mélange d'influences, allant de la culture populaire sur tous ses supports à l'animisme, en passant par les mythologies nordique et gréco-romaine, ne serait toutefois pas complet si on omettait de lui ajouter enfin sa composante judéo-chrétienne, essentielle tout simplement parce qu'elle constituait, et constitue encore, la base de la foi religieuse majoritaire en Occident, mais aussi parce qu'une écrasante majorité des créateurs de super-héros les plus importants étaient de confession juive²². Ce n'est donc pas un hasard si Jerry Siegel évoque Samson lorsqu'il raconte la conception de Superman²³, si Stan Lee admet que « Quand on y pense, Hulk est un Golem²⁴ », si le Rabbin Simcha Weinstein voit un Golem en Captain America²⁵ et si l'on peut globalement voir l'histoire originelle de Superman (abandonné par ses parents pour sauver sa vie, élevé par un couple de parents adoptifs puis révélé à un destin surhumain une fois arrivé à l'âge adulte) comme une modernisation de celle de Moïse²⁶. Les récits bibliques n'ont jamais cessé d'être des puissantes sources d'inspiration, et même dans le relativement récent *The Ultimates*, on voit un Captain America héroïque

vainquant un adversaire de quatre à cinq fois sa taille²⁷, à la suite d'une lutte similaire à celle opposant David à Goliath. Plus intéressant encore, dans cette même série, c'est le dieu nordique Thor, affublé d'un rôle de messie pacifiste et altermondialiste qui lui donne des airs de Jésus des temps modernes, ce que l'auteur Mark Millar aurait reconnu publiquement comme étant tout à fait intentionnel lors d'une conférence²⁸. Cette dérivation du dieu nordique à l'icône chrétienne est capitale, car elle met en valeur l'apport le plus important de la culture judéo-chrétienne au genre super-héroïque. En effet, quand on lit les récits des aventures des figures appartenant à des mythologies polythéistes (gréco-romaine, nordique ou égyptienne), on réalise vite que ceux-ci ne prennent place qu'entre les différents dieux, qui défendent chacun leurs intérêts personnels, et que les humains ne sont que les spectateurs impuissants ou les victimes collatérales insignifiantes de leurs affrontements. Or, comme chacun le sait, la grande nouveauté apportée par la religion monothéiste a été de présenter aux croyants un dieu qui, tout unique qu'il soit, se préoccupait de leur sort et se consacrait (au moins théoriquement) plus à leur bien-être qu'à des querelles avec ses camarades. Et c'est bien ce point-ci qui est l'élément le plus crucial de la mythologie super-héroïque et de l'attrait qu'elle présente pour son lectorat : non contents de se battre *devant* les habitants de leur ville, les super-héros se battent *pour* les habitants de leur ville, voire du monde tout entier. En tant que lecteur ou spectateur pratiquant l'identification, on se sent donc tout à la fois concerné par l'histoire du point de vue du super-héros, mais aussi du point de vue du simple citoyen pour lequel le personnage héroïque est prêt à don-

21. Dez Vylenz, *The Mindscape of Alan Moore*, Shadowsnake Films, 2003.

22. Observation fondée sur les créateurs de Batman, Superman, Captain America, Daredevil, Hulk, les 4 Fantastiques, Spider-Man, Thor, Iron Man, The Spirit, Green Lantern et les X-Men.

23. Richard Reynolds, *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, 1994, p. 9.

24. Marc DiPaolo, *War, Politics and Superheroes – Ethics and Propaganda in Comics and Film*, McFarland, 2011, p. 153.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 72; Larry Tye, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*, Random House, 2012, p. 78.

27. Mark Millar et Bryan Hitch, *The Ultimates #9*, Marvel Publishing Inc, 2002, p. 4-12.

28. Tonya Crawford, « WWC: Ultimate Marvel Panel », *Broken Frontier*, 2009, <http://www.brokenfrontier.com/lowdown/p/detail/wwc-ultimate-marvel-panel> (consulté le 17 août 2012.).

ner sa vie. Les récits super-héroïques ne sont donc pas autocentrés, mais tournés sur l'extérieur : les enjeux des batailles fantastiques et surréalistes qui se déroulent dans cet univers sont tout simplement liés à la préservation de notre univers propre.

Ainsi, la mythologie super-héroïque emprunte aux panthéons polythéistes leurs personnages aux physiques impeccables, leur fétichisme coloré et leurs batailles épiques tout en échappant à l'abstraction en récupérant à son compte toute l'empathie et l'altruisme qui constituent la base des religions monothéistes. Mais sa force est d'entretenir malgré tout, avec cohérence, sa connexion avec le peuple auquel elle s'adresse par le biais d'un dialogue incessant avec toutes les branches de la culture populaire, et une imagerie suffisamment forte pour qu'elle survive à l'épreuve du temps. Qu'ils l'aient fait consciemment ou non, les pionniers de la mythologie super-héroïque l'ont donc construite comme une synthèse efficace de toutes les mythologies préexistantes, en se permettant de joindre allègrement le païen au sacré afin de le rendre plus ludique et d'assurer sa survie de manière durable et efficace.

Une réalité éditoriale fertile

Cette nature mythologique particulière du super-héros en fait un support idéal pour les auteurs qui désirent traiter de sujets d'actualité. Non seulement le super-héros évolue dans un univers qui correspond au nôtre et subit donc les mêmes réalités (guerres, crises financières, problèmes sociaux), mais la parution mensuelle de ses aventures permet aux auteurs de coller à l'actualité avec une célérité dont aucun romancier n'oserait rêver, d'autant qu'un unique auteur peut avoir à charge plusieurs séries chez le même éditeur, ce qui lui offre une large gamme de choix pour faire ses commentaires, de manière plus ou moins subtile en fonction de l'époque et des personnalités impliquées.

Comme nous le verrons plus en détail tout au long de ce mémoire, tous les événements qui ont marqué l'histoire moderne des États-Unis, de la Seconde Guerre mondiale au conflit en Irak, en passant par le scandale du Watergate et les attentats du 11 septembre 2001, ont été abondamment retranscrits dans l'univers de super-héros et, comme il est presque inévitable dans les œuvres de fiction, tout aussi allègrement commentés. Si Danny Fingeroth avance que « le super-héros doit représenter les valeurs de la société qui le produit ²⁹ », on peut plus modestement dire qu'il représente à coup sûr les valeurs de l'auteur qui l'écrit, pour peu que son rédacteur-en-chef ait des opinions similaires ou, du moins, accepte de les publier (ce qui n'est pas toujours le cas). Après tout, les auteurs de *comics* sont des citoyens comme les autres et, s'ils écrivent des histoires imaginaires, le terreau dans lequel ils puisent est bel et bien celui de leur quotidien, ce qui est intrinsèque au genre mais également nécessaire pour préserver la proximité des super-héros avec leur lectorat. Quand ils ne sont pas en costume, les super-héros sont des citoyens américains comme les autres, et vivent donc au rythme de l'Amérique réelle, quel qu'il soit : Clark Kent (Superman) et Peter Parker (Spider-Man), deux des plus célèbres personnages de l'histoire du *comics*, ont en commun de travailler à la rédaction d'un quotidien d'information (le *Daily Planet* et le *Daily Bugle*, respectivement), ce qui constitue une parfaite allégorie du rôle de miroir de l'actualité qu'occupe le genre super-héroïque. Pour Jean-Marc Lainé, « Si les super-héros ont un rôle, c'est sans doute celui de mettre en lumière les travers de la société. Si tel est leur rôle, alors ils sont les modernes bouffons qui se rient de nos rois ³⁰ ». On ajoutera tout de même que cette vision du rôle du super-héros, si

29. Danny Fingeroth, *Superman on the Couch – What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*, Continuum, 2008, p. 17.

30. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 243.

elle est valable, ne l'est qu'à partir de la présidence de Nixon, époque de grands bouleversements dans la conscience sociale et politique du *comics* de super-héros.

Le super-héros est un genre qui prend son essor en temps de crise, mais parvient difficilement à capter les foules lors des périodes plus calmes. Ainsi, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les ventes de *comics* chutèrent dramatiquement et presque tous les super-héros, à l'exception des plus tenaces (Superman, Batman, Wonder Woman), disparaissent, comme l'explique Jean-Paul Jennequin, « Entre 1945 et 1949, une véritable hécatombe a lieu au sein de la gent costumée ³¹ ». Les super-héros se retrouvent privés de leur effet de nouveauté et des nazis qu'ils combattaient habituellement et souffrent de surcroît des attaques d'une censure vivace menée au nom de la protection de l'enfance, du vieillissement de leur lectorat d'origine et de la concurrence de la télévision. Ils se tournent alors vers la science-fiction et perdent leur contact avec la réalité, avant d'être finalement « sauvés » par la guerre du Vietnam qui, si elle n'est finalement pas traitée frontalement, réveille la conscience sociale et politique d'une nouvelle génération d'auteurs de *comics* qui ne demandent qu'à s'exprimer et qui surgiront subitement au début des années 1970, formant le mouvement appelé *relevant comics* (« *comics* pertinents »). Comme le dira plus tard Joe Quesada, rédacteur-en-chef de Marvel de 2000 à 2011 :

« Nous avons traversé une période très sombre. C'est en grande partie lié au climat politique ici aux États-Unis. Nous avons vécu une série d'événements, en commençant dans les années 1970 avec le Watergate, et nos leaders ne correspondaient plus à nos idéaux. Il était donc logique que notre regard sur nos bandes dessinées et nos héros de papier évoluent de la même façon ³². »

31. Jean-Paul Jennequin, *op. cit.*, p. 111.

32. Michel Viotte, *op. cit.*

Ainsi, sous la plume du très politisé Dennis O'Neil (qui était également journaliste à l'époque ³³), la série *Green Lantern/Green Arrow* devient soudainement la série-phare de DC Comics en abordant « des thèmes alors totalement inexplorés par les *comic books* : la surpopulation, les sectes, la violence de l'Amérique profonde, le racisme et l'oppression des descendants des Indiens, la drogue [...], la pollution et le gigantisme industriels, la manipulation des médias et des enfants... ³⁴ », tandis que, chez Marvel, le run de Steve Engleheart sur Captain America « évoque la guerre froide, la paranoïa du maccarthysme et les dérives répressives d'une période que l'Amérique aimerait oublier, en signalant que les erreurs du passé ne sont pas sans conséquence ³⁵ ». C'est le début du développement d'un propos extrêmement engagé et politisé dans l'écriture du super-héros qui, aidé par les succès critiques et publics que connaissent les maisons d'édition à l'époque et le vieillissement de leur lectorat (encouragé par la naissance du très sérieux format « roman graphique »), s'installeront durablement comme la nouvelle norme en vigueur. Cette nouvelle donne ne cessera de s'accroître pour atteindre un paroxysme excessif dans les années 1990 où, selon Jean-Marc Lainé, « scénaristes et responsables éditoriaux se fourvoient en croyant évoquer la réalité sociale par le biais de la violence ³⁶. » Ce fourvoiement semble d'ailleurs être une fausse piste, puisque Marvel est contraint de réduire de plus de 50 % le nombre de ses ouvrages publiés mensuellement entre 1993 et 1997... ³⁷. De nos jours, le *comics* de

33. Roberta E. Pearson et William Uricchio, *Notes From the Batcave: an Interview With Dennis O'Neil* in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *The Many Lives of the Batman – Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, 1991, p. 31.

34. Jean-Paul Jennequin, *op. cit.*, p. 142.

35. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 130.

36. *Ibid.*, p. 172.

37. Chiffre avancé par Xavier Guilbert dans son article « Tour des marchés (France,

super-héros a perdu cette ultraviolence excessive qui a caractérisé la fin du xx^e siècle, mais son propos politique se fait de plus en plus pointu et virulent, tandis qu'au cinéma, les films oscillent entre le climat politique nébuleux des paradoxaux blockbusters d'auteurs (les Batman de Christopher Nolan) et le néant idéologique des *blockbusters* de commande (*The Amazing Spider-Man* de Marc Webb). Entre le 11 septembre, ses conséquences à l'international et la crise financière, le super-héros reste plus que jamais une valeur sûre des imaginaires.

Si ce personnage est si intimement rattaché aux périodes les plus rudes de l'histoire américaine, c'est parce qu'il incarne une inamovible préservation des valeurs morales dans des époques où la précarité et un climat difficile pourraient nous pousser à nous en détourner. Les super-héros ne doutent que rarement et, s'ils le font, c'est uniquement pour que leur (bonne) décision finale ait plus d'impact sur le récit. Typiquement, Captain America avait disparu dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, pour réapparaître au moment de la guerre du Vietnam : sous la présidence de George Bush, il constitue, à travers le *crossover Civil War*, une des figures les plus importantes de l'univers Marvel, un inébranlable pilier de valeurs indéfectibles. Comme le dit le journaliste Vincent Brunner, « dans son pays, Captain America n'a qu'un équivalent : la statue de la Liberté ³⁸ ». Mais le secret réel de l'engouement sans cesse renouvelé du message des super-héros, c'est que, non contents de voir leurs orientations politiques sans cesse renouvelées en fonction de leur époque ou de leurs auteurs, le message qu'ils véhiculent se situe avant tout dans l'œil du lecteur, comme en témoigne le scénariste Ed Brubaker :

Japon, États-Unis) » in Éric Maigret et Matteo Stefanelli, *op. cit.*, p. 103.

38. Vincent Brunner, *Les Inrockuptibles*, hors-série 06, 2012, p. 35.

« Ce dont je me suis rendu compte, c'est que tous les fans d'extrême gauche veulent que Cap se démarque et fasse des discours au coin de la rue contre l'administration Bush, alors que tous les fans d'extrême droite veulent le voir dans les rues de Bagdad pour mettre Saddam KO ³⁹. »

On pourra aisément faire le même genre de remarque à propos du dernier film *The Dark Knight Rises*, de Christopher Nolan, dont le message politique ne cesse d'osciller entre critique du capitalisme et sévère satire de l'altermondialisme : avec un budget de 250 millions de dollars, mieux vaut ne pas risquer de s'aliéner le moindre spectateur, mais cette ambivalence est, bel et bien, au-delà de la contrainte économique, une réelle composante du genre super-héroïque, qui favorise un commentaire aussi complexe que le monde dans lequel nous vivons et élude toujours avec brio un manichéisme que l'on taxe encore trop souvent à tort et à travers.

Qu'est-ce qu'un super-héros ?

Un surhomme positif et invincible

Dans ses débuts, le super-héros est souvent un produit du positivisme scientifique en vogue à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e. La science est encore pleine de promesses d'amélioration de la vie quotidienne et l'espace est une frontière génératrice de rêves. C'est dans cet esprit qu'une simple formule chimique, judicieusement injectée dans le corps du frêle Steve Rogers par un scientifique bienveillant, amène soudainement celui-ci à devenir l'athlétique Captain America, dans cet esprit également qu'il ne viendrait pas à l'idée de l'androïde Human Torch de s'attaquer aux humains, et qui fait ressembler l'extra-terrestre Kal-El (nom de naissance de Superman) à un humain, quoique plus parfait que tout autre.

39. *Ibid.*

Mais plus qu'un extra-terrestre, le point capital du mythe originel de Superman est qu'il est un immigré tirant ses pouvoirs de son déracinement (sur sa planète originelle, Kal-El n'a pas de super-pouvoirs, c'est l'atmosphère terrestre qui agit en ce sens sur son métabolisme), ce qui est terriblement significatif si l'on prend en compte la propre condition sociale de ses créateurs, fils d'immigrés juifs partis de l'Ohio pour s'installer à New York. Le sociologue Harry Brod, pour lequel cet aspect du personnage est particulièrement important, souligne ce parallèle :

« Il y a un aspect de Superman qui semble effectivement provenir des origines juives de ses créateurs [...]. Il change son nom, il s'installe d'abord dans une ferme, puis déménage dans une grande ville. C'est le modèle-type de l'intégration à une grande ville ⁴⁰. »

Superman est donc un modèle positif à suivre pour tous les immigrants fraîchement débarqués aux États-Unis : quelle que soit leur origine, ils doivent savoir que ce pays les rendra plus forts et que, pour être aussi admirables que le super-héros, ils doivent défendre « la vérité, la justice, et l'*American Way* ». Ce bon esprit caractérisant le Golden Age ⁴¹ de l'industrie du *comic books* sera néanmoins bouleversé à l'aube des années 1960, principalement grâce au succès des créations de l'auteur Stan Lee chez Marvel. Avec le début de son règne artistique, la donne change pour s'adapter aux temps nouveaux. Depuis Superman, l'énergie nucléaire a été utilisée pour bombarder Nagasaki et Hiroshima, le développement industriel et technologique a pris la forme d'une morbide course à l'armement et d'une cynique course à l'espace avec l'URSS, la guerre du Vietnam supprime la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et apparaît comme plus ambiguë et

plus contestée... Le monde dans lequel est né Superman n'est plus qu'un souvenir, et c'est la nouvelle génération (à laquelle, paradoxalement, Lee n'appartient pas, on doit signaler cette ironie du sort) qui a besoin de nouveaux héros qui seront, à l'image du contexte dans lequel ils apparaissent, moins monolithiques que leurs parents. Ainsi, les nouveaux personnages de Marvel nous apprennent surtout qu'« un grand pouvoir entraîne de grandes responsabilités », et que toute médaille a son revers, qui peut être sévère : La Chose est indestructible, mais son corps est difforme, Hulk est surpuissant, mais perd ses facultés intellectuelles, Daredevil bénéficie d'une ouïe et d'un odorat surdéveloppés, mais perd la vue. Les personnages de Stan Lee, plus proches de leurs lecteurs, sont des êtres fragiles et instables, puisque là où Superman est doté d'une morale et d'un moral surhumains lui permettant de supporter la surhumanité de ses propres pouvoirs, des héros comme Spider-Man ou Iron Man ne sont que désespérément humains et ont du mal à assumer le poids des responsabilités qui leur sont tombées dessus sans qu'ils n'aient rien demandé. Alors que le premier se lamente sans cesse sur l'inévitable destruction de sa vie sentimentale et personnelle, le second sombre dans l'alcoolisme. Alors que Superman établissait un standard pratiquement inaccessible pour le commun des mortels, les super-héros des années 1960 partagent les faiblesses, les doutes et l'anxiété existentielle de leurs lecteurs, mais, en parvenant à les surmonter, établissent un modèle de conduite à la fois plus accessible et plus vertueux, tout en se débarrassant de l'aspect caricatural de la psychologie des super-héros du Golden Age. Comme l'explique Jean-Marc Lainé, « en affaiblissant l'homme, Stan Lee et ses émules l'ont remis au centre de la fiction ⁴² » : le secret du renouveau du *comics* de super-héros dans les années 1960, en sus du développement de sa conscience

40. Michel Viotte, *op. cit.*

41. Les délimitations exactes des « âges » du *comic book* varient selon les auteurs, mais on considérera ici que le *Golden Age* s'étend de 1938 à 1954.

42. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 84.

politique, est de considérer que ses personnages sont définis non plus par leurs pouvoirs ou leurs actions (comme les personnages de la tragédie grecque), mais bien par leur personnalité propre, ce qui les rapproche du commun des mortels. Dans un cas comme dans l'autre, il est clair que cet aspect extra-terrestre, scientifique ou mutant du super-héros est une composante très récurrente de sa définition.

Pourtant, tous ne sont pas des êtres surhumains, au moins en théorie, et des super-héros comme Batman, Iron Man, le Punisher, Elektra, Hawkeye, Nick Fury, Black Widow ou Green Arrow n'ont pas de super-pouvoirs⁴³. Effectivement, tous ces hommes et femmes ont en commun, justement, de n'être que des hommes et des femmes, et ils ne doivent leur survie et leur efficacité qu'à leurs entraînements, leurs expériences, leur intellect ou à toute une série de gadgets qui occupent une place plus ou moins importante dans leurs aventures (capitale pour Batman et Iron Man, minimale pour le Punisher ou Nick Fury). Contrairement à une croyance bien répandue, tous les super-héros n'ont pas, d'emblée, une force surhumaine, et rien, dans leurs histoires respectives, n'indique par exemple que les personnages cités précédemment ou même Captain America, Daredevil, Cyclope ou Wolverine soient dotés d'une musculature inaccessible à qui que ce soit ; c'est même chez Marvel une expression consacrée : on les dit simplement « *at the peak of human potential* » (au paroxysme des potentialités humaines). Il s'agit là d'un artifice qui nous amène à arpenter une ligne sinueuse entre les surhumanités intradiégétiques et extradiégétiques. Dans la diégèse, on doit accepter que le super-héros n'est qu'un humain normal, même si, hors de la diégèse, on sait pertinemment que même ces personnages supposés être humains ne le sont pas. Le

mécanisme de suspension de l'incrédulité permet alors au lecteur d'accepter le fait que lui aussi, s'il passait, comme Batman, une dizaine d'années à s'entraîner sans relâche, pourrait atteindre le même niveau de perfection physique. De cette manière, la mythologie super-héroïque se constitue, à travers ces personnages qui côtoient des surhommes, mutants et autres extra-terrestres qui les traitent en égaux, comme une source d'inspiration permanente et un encouragement à se dépasser soi-même. On est passé du positivisme scientifique à un positivisme tourné vers l'humain lui-même, qui se révèle potentiellement capable de rivaliser avec n'importe quelle menace extérieure s'il a la volonté suffisante pour s'améliorer lui-même.

D'une manière assez similaire à la fausse humanité physique du super-héros, c'est son immortalité extradiégétique qui fait de lui le personnage qu'il est : tous les scénaristes qui écrivent les aventures de Batman le traitent comme ce qu'il est à l'intérieur de son univers – un humain – et ne cessent de le mettre en danger de mort, mais le lecteur, lui, sait bien que Batman ne peut pas mourir. Il le sait non pas parce qu'il réfute son humanité, mais tout simplement parce qu'il sait que Batman *est* Batman, et que Batman existera toujours. Il en va de même pour tous les super-héros qui ne tombent jamais réellement. Ainsi, lorsque DC Comics crée un événement éditorial sans précédent en tuant Superman au cours de l'année 1992, Umberto Eco, qui écrit une postface à la réédition de son ouvrage *De Superman au surhomme*, se contente de s'en amuser et prévoit déjà que le premier des super-héros ne restera sûrement pas dans la tombe bien longtemps⁴⁴. Résultat : quelques mois à peine après sa mort, Superman revient à la vie. Peu de temps après, Batman se retrouvera avec la colonne vertébrale brisée, mais, heureusement pour lui, il s'en remettra plutôt bien (la force donnée par

43. Iron Man cessera de correspondre à cette description en 2006 à l'issue de l'arc narratif *Extremis*, écrit par Warren Ellis.

44. Umberto Eco, *op. cit.*

la volonté fait des merveilles). Si Arthur Conan Doyle s'est permis de tuer Sherlock Holmes en 1893, sans avoir l'occasion de le ramener à la vie (il ne l'aurait fait, dit-on, que sous la pression du public), c'est parce que le personnage lui appartenait, et que la décision ne dépendait donc que de lui : il s'agissait d'un choix *artistique* et, s'il l'avait choisi, Holmes aurait tout aussi bien pu rester mort sans que personne d'autre que l'auteur lui-même ne soit en mesure de le ressusciter. La plupart des super-héros, nés sous l'égide des maisons DC et Marvel, n'appartiennent pas à leurs auteurs et, en conséquence, ne sont pas la propriété d'artistes mais de groupes industriels, ce qui implique qu'aucune décision artistique d'une telle ampleur ne serait envisageable. Même si un super-héros voit ses ventes décliner, il pourra toujours être ramené à la vie à une époque plus favorable, et tous, en réalité, sont immunisés contre la mort. Celle-ci ne devient alors rien de plus qu'un geste symbolique, et les super-héros, qui essuient régulièrement des rafales de mitraillettes sans qu'une seule balle ne les atteigne ou bien qu'ils semblent craindre pour leur vie, semblent eux-mêmes avoir conscience, d'une certaine manière, de cette immortalité tacite dont ils bénéficient en tant que phénomènes éditoriaux à succès. Il apparaît que ce point, trop rarement évoqué par les théoriciens du genre, est pourtant bel et bien une de ses caractéristiques les plus fondamentales.

Un symbole

Avec une pointe de mépris difficilement dissimulée, le romancier David Calvo (sous le pseudonyme David Kelvo) explique que les costumes des super-héros «sont le produit concret d'une psyché malade, hybride ou patriote, le résidu d'un stéréotype, la sécrétion graphique d'un postulat ⁴⁵». Et, effectivement, dans la conception traditionnelle du personnage, il est impossible d'imaginer un

45. David Kelvo, *Tausend Augen*, n° 31, 2005, p. 29.

super-héros sans son costume, voire sans son masque. Si ce trait visuel découle, comme on l'a vu, du spectacle vivant, il a été largement altéré au fil de l'évolution du genre : lexicalement, il serait aujourd'hui plus correct de dire que le super-héros est défini par une « iconographie distinctive » plutôt que nécessairement par un costume en spandex.

Certes, elle a été la norme pendant de longues décennies, mais les choses se sont lentement mises à changer au cours des vingt dernières années, tout particulièrement au tournant des années 2000. À ce moment, en effet, sous le coup à la fois de l'inévitable rationalisation produite par la multiplicité de ses adaptations cinématographiques et de la gravité succédant aux attentats du 11 septembre, le super-héros se fait de moins en moins coloré, et ceux dont le costume n'était pas un organe vital s'en débarrassent. La représentation de ces personnages dans les films de super-héros est particulièrement représentative de ce phénomène : tandis que le Superman de 1978 ⁴⁶ portait un tissu similaire à du spandex ou à du lycra vif, celui de 2013 ⁴⁷, dont le costume a été révélé en juillet dernier, arborera des couleurs ternes sur un costume plus rugueux, à la texture côtelée et ne présentant pas de slip rouge. De la même manière, alors que le Batman de 1989 ⁴⁸ portait du plastique, celui des films de Christopher Nolan ⁴⁹ arbore un exosquelette paramilitaire qui se revendique d'un grand réalisme. En 2003, *Daredevil* ⁵⁰ portait du cuir et fermait sa tenue avec une fermeture éclair, tandis que la texture du costume de Spider-Man version 2012 ⁵¹ ressemble au caoutchouc

46. Richard Donner, *Superman*, 1978.

47. Zack Snyder, *Man of Steel*, 2013.

48. Tim Burton, *Batman*, 1989.

49. Christopher Nolan, *Batman Begins*, 2005 ; *The Dark Knight*, 2008 et *The Dark Knight Rises*, 2012.

50. Mark Steven Johnson, *Daredevil*, 2003.

51. Marc Webb, *The Amazing Spider-Man*, 2012.

épais et résistant dont sont faits les ballons de basket et, là encore, préfère les couleurs ternes aux teintes vives. Dans les *comics*, Nick Fury, le Punisher ou Wolverine ont tous trois abandonné leurs costumes pour n'être plus identifiés que par un cache-œil, un t-shirt ou six griffes métalliques rétractables, tandis que des super-héros comme Hellboy, La Chose ou Hulk, qui portent leur singularité dans leur apparence naturelle même, n'en ont jamais eu besoin pour être reconnaissables. Mais, dans tous les cas, il semble nécessaire qu'une iconographie immédiatement identifiable subsiste.

Les personnages dépourvus de ce trait sont rares, mais ils existent, quoique hors des principaux acteurs du marché super-héroïque : il s'agit par exemple de Buffy Summers⁵² ou de Jack Hawksmoor⁵³. On note d'ailleurs que, chez eux, l'absence de costume va de pair avec l'absence de surnom de super-héros. Pourtant, dans la mythologie super-héroïque, les noms sont porteurs de pouvoir, et ils revêtent une importance particulière, comme le souligne Jean-Marc Lainé, évoquant un passage de *X-Men 2*⁵⁴ où Magneto, paraphrasant plus que jamais Malcolm X, clame que le nom qu'un mutant se donne à lui-même est plus important que son nom de naissance⁵⁵. En effet, puisque le super-héros avance masqué, il peut à loisir faire le choix conscient de se réinventer, d'où le sentiment d'exultation juvénile que ressent Spider-Man à chaque fois qu'il enfle son costume, qui lui permet de devenir une autre personne et de se débarrasser de ses pesants problèmes civils en même temps qu'il abandonne ses habits civils. Comme l'écrit Danny Fingerth, le masque du super-héros lui permet de sélectionner l'image qu'il

désire que le monde ait de lui⁵⁶, tout comme Batman choisit d'inspirer la peur ou Superman la confiance, tandis qu'il se rapproche du double désir paradoxal de tous les adolescents en quête d'identité, qui cherchent à la fois à se fondre dans la masse et à affirmer leur identité au milieu des foules⁵⁷. Le masque du super-héros, qui rend tout à la fois anonyme et singulier, remplit cette fonction, et facilite ainsi l'identification du lecteur. Dans un hors-série de *Beaux Arts* consacré à la bande dessinée américaine, on peut lire qu'en « 1965, Spider-Man est surtout une icône du Civil Right Movement : une enquête du magazine *Esquire* révèle que les jeunes Américains le citent volontiers aux côtés des révolutionnaires Malcolm X, Che Guevara et Bob Dylan⁵⁸ ». Et on peut faire le pari que le masque intégral du personnage, qui dissimule la moindre parcelle de sa peau et le prive donc, symboliquement, d'une quelconque appartenance ethnique, n'est pas pour rien dans cette récupération. Clé d'identification, l'iconographie super-héroïque est donc logiquement une base capitale de ce qui définit l'appartenance d'un personnage au genre, et, comme on va le voir, cette dimension symbolique a évolué pour devenir, non plus un simple appareil, mais une véritable thématique scénaristique et idéologique.

L'iconographie du super-héros définit la personne qu'il est, et en plus de garantir son anonymat et la protection de son entourage (motif quasi-systématiquement avancé par les super-héros masqués pour justifier leur accoutrement), il lui permet aussi d'accéder à l'immortalité. En effet, puisque le public associe le super-héros à son apparence et pas à l'identité de l'homme ou de la femme derrière le masque, il est impossible de le tuer : qu'une personne déguisée en chauve-souris meure, et une autre prendra sa place. Cette idée est

52. Personnage principal de la série télévisée *Buffy contre les vampires*, 7 saisons, 1997-2003.

53. Personnage de *The Authority*, créé en 1996 par Warren Ellis chez Image Comics.

54. Bryan Singer, *X2*, 2003.

55. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 63.

56. Danny Fingerth, *op. cit.*, p. 55.

57. *Ibid.*, p. 56.

58. Philippe Nassif, *Beaux Arts*, hors-série, 2010, p. 41.

très caractéristique de la mythologie du Fantôme (personnage créé dans les années 1930), dont le rôle super-héroïque se transmet de génération en génération depuis des centaines d'années, donnant l'illusion d'une immortalité séculaire du personnage, mais il reste un motif de fascination constant, même pour les auteurs contemporains comme Christopher Nolan, lequel évoque en filigrane cette idée dans *The Dark Knight Rises*⁵⁹.

Ainsi, lorsque Matt Murdock est envoyé en prison, Iron Fist enfile à sa place le costume de Daredevil pour donner le change. Lorsque Bruce Wayne est coincé dans un fauteuil roulant pendant une longue convalescence, son disciple Jean-Paul Valley se glisse dans le costume de Batman en attendant son retour. Lorsqu'il «postule» pour devenir le partenaire de Batman, le jeune Tim Drake argumente à l'aide d'une formule qui a autant de résonances à l'intérieur de l'histoire que d'un point de vue éditorial : «*Batman doit avoir un Robin*⁶⁰». Et pour cause, dans la continuité classique de DC Comics, on compte par exemple quatre Robin⁶¹, trois Batgirl⁶² ou quatre Flash⁶³ tandis que, au cinéma, il n'est pas rare de voir un personnage incarné par plusieurs acteurs différents (cinq pour Batman, par exemple). Lorsque Batman ou Superman semblent morts, leurs successeurs potentiels se livrent bien souvent des guerres sans merci pour décider lequel d'entre eux est le plus digne de se saisir de la succession de la prestigieuse figure tutélaire⁶⁴.

59. Christopher Nolan, *The Dark Knight Rises*, 2012.

60. Marv Wolfman, George Perez et Jim Aparo, *Batman #442*, DC Comics, 1989. Citation exacte en version original : «*Batman has to have a Robin*».

61. Dick Grayson, Jason Todd, Tim Drake et Damian Wayne.

62. Cassandra Cain, Stephanie Brown et Barbara Gordon.

63. Jay Garrick, Barry Allen, Wally West et Bart Allen.

64. Pour la succession de Superman, on lira le recueil *The Return of Superman*, DC Comics, 1993. Pour la succession de Batman, on lira Toney S. Daniel, *Batman: Battle for the Cowl*, DC Comics, 2010.

Or, s'ils se battent pour revendiquer leur légitimité à porter un costume qui ne leur appartient initialement pas au lieu de simplement s'en créer un nouveau ou conserver l'identité qu'ils possédaient déjà, c'est bien parce que l'accoutrement s'accompagne d'une idéologie et d'une aura que tous cherchent à s'accaparer pour leur propre compte ; mais également parce que, symboliquement, Batman ou Superman ne *peuvent pas* se permettre de mourir en tant qu'icônes (même s'ils le peuvent en tant que personnes), tout simplement parce que cela signifierait la fin des valeurs pour lesquelles ils se battaient. Et si les États-Unis ne croient plus en «la vérité, la justice, et l'*American Way*», alors ils ne sont plus vraiment les États-Unis. Cette idée consistant à rattacher la puissance immortelle de la valeur des idéaux d'un super-héros à son costume est également une belle leçon d'humilité, puisqu'elle pousse à reléguer l'identité d'un homme ou d'une femme au second plan, derrière ses actions concrètes. Danny Fingeroth va même jusqu'à suggérer que si le super-héros avance masqué et disparaît aussitôt sa bonne action accomplie, c'est pour ne pas s'habituer à être remercié, et ainsi préserver la pureté de son altruisme⁶⁵. Potentiellement, c'est ce point qui fait des super-héros des figures idéologiques encore plus puissantes et accessibles que n'importe quel personnage des religions traditionnelles.

Du point de vue communicationnel, on ne peut bien évidemment pas s'empêcher de remarquer que la prépondérance de l'iconographie dans le genre super-héroïque est un outil marketing fantastique : on peut faire des dessins animés avec n'importe quel style, utiliser dans les films presque n'importe quel acteur, vendre des jouets, des albums de coloriages et des costumes, tout se vendra tant qu'il sera rattaché à un *S* rouge sur fond jaune, à une chauve-

65. Danny Fingeroth, *Superman on the Couch – What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*, Continuum, 2008, p. 49.

souris noire stylisée ou à une araignée sur fond rouge dont les pouvoirs d'évocation ont fait leurs preuves depuis des décennies. Le super-héros est une marque et, en tant que tel, il est franchisé et « franchisable ». Là encore, on tient un thème qui devient particulièrement intéressant lorsqu'on se met à étudier son traitement artistique à l'intérieur de l'univers des super-héros. Le premier des super-héros à pratiquer l'extension de son domaine artisanale par une expansion horizontale est, de manière somme toute logique, Batman, dont l'alter ego est, rappelons-le, un multimillionnaire à la tête d'une grande entreprise qui, au fil du temps, deviendra une multinationale.

Ainsi, comme toute bonne compagnie qui débute, Bruce Wayne a manufacturé un produit de base qui lui sert encore de référence absolue : Batman. Face au succès de ce produit, il s'est mis à lui fabriquer des accessoires qu'il a judicieusement nommés en conservant le préfixe « bat » afin de renforcer l'image de marque de son entreprise : Batman s'est ainsi vu paré de *batarangs*, d'une *batmobile*, d'un *batsignal* et d'un *batcomputer*, tous rangés dans sa *batcave* aux côtés de son très reconnaissable *batsuit* (son costume). Et, bien entendu, une fois que le produit de référence a fait ses preuves, il ne reste plus qu'à le décliner en divers produits dérivés : version adolescente (Robin), version féminine juvénile (Batgirl) et adulte (Batwoman), qui constituent, une fois réunis, la *bat-family*. De manière analogue, Superman est décliné en Superboy, Supergirl et même en Krypto the *Superdog*, équivalent canin du plus célèbre des super-héros. Après tout, si, comme le dit Danny Fingeroth, « les super-héros font partie de l'ADN de [la culture des États-Unis] »⁶⁶, il est logique qu'ils reflètent l'amour des marques, des logos et du corporatisme de leur terre natale. La légende veut que les super-héros soient réellement arrivés en France grâce aux soldats américains

66. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 171.

qui en consommaient pendant la Seconde Guerre mondiale⁶⁷, tout comme le Coca-Cola, autre emblème de la diffusion commerciale et culturelle des États-Unis à travers le monde.

Dans les *comics*, cette mondialisation culturelle est traduite à partir de 2010 par le scénariste écossais Grant Morrison dans la série *Batman Incorporated*, où Bruce Wayne étend son instinct d'hommes d'affaires aux activités de son alter ego Batman, et fait le choix d'utiliser à son avantage la portée idéologique du symbole qu'il représente. La processus est simple : Bruce Wayne ira de pays en pays pour y recruter et y former des super-héros locaux qui appliqueront sur place la politique de lutte contre le crime que Batman applique aux États-Unis, tout en restant subordonnés à ses instructions directes, suivant le schéma des grandes entreprises qui étendent leur marché en ouvrant des succursales hors de leur pays d'origine. En appliquant cette logique commerciale à une lutte idéologique (mais les grandes marques de produit de consommation font-elles vraiment autre chose ?), Bruce Wayne met à profit la puissance du symbole dont il est le dépositaire, et l'exprime très clairement : « À partir d'aujourd'hui, nous combattons des concepts avec de meilleurs concepts. Le concept du crime avec le concept de Batman »⁶⁸. Or, le super-héros étant un produit typiquement américain, l'extension des activités de Batman à d'autres pays, surtout si elle est écrite par un auteur non-américain, pousse largement les lecteurs à réfléchir sur la mondialisation en général et la domination culturelle des États-Unis sur le reste du monde. Le geste, une modification en profondeur de la mythologie de Batman (mais son propre est également la réinvention constante de ses standards), est fort, et il est surtout potentiellement capable d'ou-

67. L'envoi de comics au front est en tout cas attesté par le journaliste Ora C. McWilliams in Weine Robert G., *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*, McFarland, 2009, p. 67.

68. Grant Morrison et David Finch, *Batman: The Return*, DC Comics, 2011, p. 14.

vrir une infinité de débats sur de nombreux sujets. Ainsi, lorsque Batman se choisit en France un apprenti musulman, même les très sérieux médias *Le Monde* ⁶⁹, *Le Parisien* ⁷⁰ ou iTélé ⁷¹, qui semblent en règle générale totalement désintéressés par la richesse de l'univers des super-héros, font l'effort d'aborder la question. Et justement, comme lorsqu'une marque « rhabille » souvent de son logo les entreprises qu'elle rachète, quelques nouveaux disciples de Batman se retrouvent ainsi affublés, eux aussi, d'un emblème de chauve-souris sur la poitrine. Car, si les exceptions existent (Batwoman est par exemple une femme très indépendante), il est clair que le partage d'une iconographie distinctive dénote soit une position hiérarchique, soit l'appartenance à un groupe. Le scénariste Joseph Michael Straczynski joue assez brillamment de cette traduction physique des mécanismes sociaux chez les super-héros lors d'un épisode de Spider-Man ⁷² qui sert de prélude au *crossover* *Civil War*.

En effet, durant cette période de la série, l'orphelin Peter Parker (alter ego civil de Spider-Man) a trouvé en Tony Stark (Iron Man) un père de substitution bienveillant qui lui donne du travail et pourvoit aux besoins de sa famille. Stark est plus âgé que lui, mais est également plus riche, dispose d'une meilleure position sociale, et constitue un super-héros plus respecté par les institutions ; Peter Parker est jeune et influençable, et se trouve donc, par un mélange

de sentiments constitué de respect, d'admiration et de gratitude, complètement sous l'influence psychologique de Tony Stark, qui lui fabrique un nouveau costume. Plus tard dans *Civil War*, le gouvernement fera passer une loi répressive visant les super-héros, qui se trouveront alors divisés en deux camps opposant les partisans de Captain America et ceux d'Iron Man. Or justement, alors que le costume initial de Spider-Man était rouge et bleu (les couleurs portées par Captain America), celui que lui fabrique Tony Stark porte les couleurs d'Iron Man, le rouge et l'or. Ainsi, la domination psychologique et sentimentale d'un personnage sur un autre est attestée par l'apparence de son costume, et le scénariste envoie à ses lecteurs, non seulement un message moral fort, mais profite aussi de l'occasion pour tisser une parabole sur les dangers de la perte de l'indépendance de toute entreprise rachetée ou « sauvée » par un plus grand groupe. De manière hautement significative, lorsque Spider-Man se retournera finalement contre Iron Man, décidant que les valeurs en lesquelles il croit profondément importent plus que sa gratitude, il abandonnera le rouge et or pour retourner à ses couleurs originelles.

Pour prendre un exemple plus significatif, on peut également citer les travaux de Bryan Singer au cinéma ⁷³ et de Grant Morrison dans le *comics* ⁷⁴, qui décident à la même époque d'uniformiser les costumes des X-Men, produisant ainsi une forte mise en valeur de l'unité qui lie les membres du groupe. Le film de Singer comme le *run* de Morrison sont un succès, et, tandis que le premier donne le coup d'envoi de la déferlante de films de super-héros qui marquera le cinéma des années 2000, le second relance la franchise X-Men alors en perte de vitesse et, dans un cas comme dans l'autre, si le changement de garde-robe des personnages n'est qu'un élément de

69. «Le nouvel associé musulman de Batman», *Le Monde*: http://www.le-monde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30f&objet_id=1145166&xtmc=nightrunner&xtcr=1 (consulté le 20 août 2012).

70. Article non signé, « États-Unis : le Batman français et musulman fait grincer des dents », *Le Parisien*, 2011 : <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/etats-unis-le-batman-francais-et-musulman-fait-grincer-des-dents-07-01-2011-1217300.php> (consulté le 20 août 2012).

71. Dans l'émission *L'info de Rokhaya Diallo* du 12 janvier 2011 : <http://rutube.ru/video/a2f2701fa5f97e0fce8b20f67929ee4/> (consulté le 20 août 2012).

72. Joseph Michael Straczynski et Ron Garney, *Amazing Spider-Man* #529, Marvel Publishing, Inc., 2006.

73. Bryan Singer, *X-Men*, 2000.

74. Grant Morrison et Frank Quietly, *New X-Men* #114, 2001, voir couverture.

la réussite, il n'en reste pas moins un point non négligeable. En effet, la force de la mythologie des X-Men est double : elle tient d'abord à leur statut de minorité persécutée qui permet à n'importe quel membre d'un groupe ethnique ou social minoritaire de s'identifier à leur quotidien, et ensuite à l'attrait réconfortant de la structure familiale soudée qu'ils représentent, et qui permet aux lecteurs de croire que, quelque part, ils ne sont pas seuls, et que l'union fait la force. C'est pour cette raison que, dès le début, offrir à chaque personnage des X-Men un costume personnalisé n'avait pas de sens et devenait même contre-productif en termes de construction symbolique de la mythologie de la série. Loin d'être uniquement des gadgets visuels, les costumes des super-héros sont donc des outils fondamentaux de leur identité et, mis dans les mains de scénaristes inspirés, peuvent même devenir la matière d'un discours psychologique participant de la richesse de fond du genre super-héroïque.

Une projection

Comme on vient de le suggérer en évoquant la force d'évocation des X-Men, le succès de la mythologie super-héroïque provient en grande partie de ses vertus cathartiques. La catharsis est d'ailleurs le terreau dans lequel le genre tout entier est né, puisque Superman est né dans l'imagination de son créateur Jerry Siegel comme un exutoire à ses frustrations quotidiennes. Enfant, Jerry Siegel fait très tôt l'expérience de la victimisation, à la fois par un professeur qui l'humilie devant sa classe, et par les autres élèves qui se moquent de lui et de son nom de famille, tandis que, reclus dans cette position de paria, il n'ose aborder Lois Amster, la jeune fille dont il est amoureux. Il se souvient de cette difficile période de sa vie avec émotion :

« Je n'avais pas demandé à naître avec ce visage et ce corps. Je n'avais pas décidé de la forme de mon nez ou de celle de mon menton,

choisi la largeur de mes épaules, où la taille que j'atteindrais. Je scrutais le miroir en y cherchant des réponses. Le miroir refusait de me les donner ⁷⁵. »

Plus tard, peu de temps avant son dix-huitième anniversaire, Siegel apprend la mort de son père, terrassé par une crise cardiaque alors que trois voyous commettent un vol dans son magasin ⁷⁶. Il faut voir dans ces quelques faits marquants les graines de la naissance de Superman, ce surhomme caché sous l'apparence banale de Clark Kent (tout comme un artiste frustré que son corps ne reflète pas son génie), dont Siegel a pu cette fois-ci façonner le physique à sa guise pour que la belle Lois (Lane, cette fois-ci) tombe instantanément et éperdument amoureuse de lui... Mais si le super-héros a permis à son créateur d'accomplir dans la fiction ce qu'il ne pouvait pas faire dans la réalité, il a eu également ce rôle pour les jeunes lecteurs et, à en croire les ventes phénoménales réalisées par son personnage à l'époque (plus d'un million d'exemplaires par mois ⁷⁷), ceux-ci avaient un besoin réel d'évasion. De manière intéressante, les mécanismes d'identification ne sont pas toujours les mêmes : si Siegel se serait bien vu à la place du personnage, pour le dessinateur Bill Sienkiewicz, Superman était plutôt « une figure paternelle. Pour un enfant dont le père passait son temps dehors à boire, c'était important de savoir qu'il existait un être solide capable de prendre en charge tous les problèmes ⁷⁸ ». Et, d'ailleurs, comme son aîné, Sienkiewicz est devenu artiste de *comics* « pour pouvoir créer un monde [qu'il] pouva[i]t contrôler à l'envi ⁷⁹ ». Et pour cause, comme l'explique Umberto Eco, le monde moderne est un lieu de

75. Larry Tye, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*, Random House, 2012, p. 15.

76. *Ibid.*, p. 17-18.

77. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 170.

78. Michel Viotte, *op. cit.*

79. *Ibid.*

constante torture psychologique dans lequel les hommes ont plus que jamais besoin de figures fictionnelles à travers lesquelles vivre leurs fantasmes :

« Dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, [...] le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen du commun nourrit sans pouvoir les satisfaire ⁸⁰. »

Or, tous ces troubles qu'il évoque sont bien des troubles d'adultes, qu'on peut d'ailleurs imaginer de plus en plus fréquent en cette période de crise, et qui pourraient donc expliquer, entre autres, le vieillissement des lecteurs de *comics*. Dépassant ses racines, le genre a finalement reconnu que, écrit par des adultes qui s'y débarrassaient de leurs névroses, il devait, pour être honnête, s'adresser à des adultes en quête d'exutoire. Récemment, des films comme *The Dark Knight* ou le projet avorté de *Daredevil* proposé par Joe Carnahan ⁸¹ flirtent de plus en plus avec la frontière de l'interdiction au moins de dix-sept ans à laquelle ils ne cherchent plus qu'à échapper pour des raisons financières. Ceci témoigne de la volonté des artistes d'apporter au traitement des super-héros un angle de plus en plus noir et violent, afin qu'ils perdent peut-être une bonne fois pour toutes la connotation infantile à laquelle ils restent liés. C'est d'ailleurs probablement ce vieillissement du lectorat qui assure, aujourd'hui même, la préservation du genre super-héroïque sous sa forme papier : on l'a vu, les *comic books* de super-héros ont en effet connu une chute vertigineuse au moment de l'arrivée de la télévision dans les foyers américains ⁸².

80. Umberto Eco, *op.cit.*

81. Jeff Sneider et Rachel Abrams, « Fox, Marvel huddle as clock ticks on 'Daredevil' », *Variety*, 2012 : <http://www.variety.com/article/VR1118057507?refCatId=13> (consulté le 20 août 2012).

82. Patrick Parsons, *Batman and his Audience: The Dialectic of Culture in The Many*

Or, c'est un lectorat d'enfants qui s'en est détourné à cette époque, et on peut donc conjecturer que ceux-ci étaient surtout intéressés par les scènes d'action, les couleurs vives et la narration rythmée des *comics*, des qualités qu'ils ont toutes trouvées surpassées – à l'exception des couleurs, cela va de soi – par la télévision et ses images mouvantes. Puisque les *comics* ne pouvaient plus rivaliser en termes de prouesses visuelles avec ce nouvel adversaire, ils ne leur restaient plus qu'à s'adresser à un public qui serait plus à même de comprendre les avantages qu'offre le papier. Cet avantage, il s'agit bien sûr de la nature elliptique de la narration en cases, qui permet au lecteur de s'appropriier pleinement l'histoire qu'il est en train de lire ; c'est là toute la force et l'intérêt de ce que Will Eisner appelait l'art séquentiel ⁸³. Plus les histoires sont complexes, et plus ces ellipses laissent place aux interrogations et interprétations de leur lecteur, ce qui facilite sa projection dans les problématiques propres aux histoires qu'il lit, à condition qu'il soit suffisamment âgé pour pouvoir appréhender cette complexification des intrigues. Mais, les enfants s'étant détournés du médium, les auteurs eux-mêmes pouvaient se perdre à loisir dans la maturation de leurs récits, que celle-ci se traduise par des propos plus intellectuels ou, en parallèle, par des propos de plus en plus sombres et violents. En 1989, l'auteur Dennis O'Neil, artisan de l'évolution du ton de Batman vers plus de dureté, de noirceur et de réalisme, soulignait par exemple que « le lecteur de *comics* moyen est un homme très lettré de vingt-quatre ans ⁸⁴ », ce qui constituera sans doute une surprise aux yeux du pro-

Lives of the Batman – Critical Approaches to a Superhero and his Media, Routledge, 1991, p. 69-77.

83. Pour plus de détails sur le *comics* en tant qu'art, culture et style narratif, on se référera à l'ouvrage de référence de Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, William Morris Paperbacks, 1993.

84. Roberta E. Pearson et William Uricchio, *Notes From the Batcave: an Interview With Dennis O'Neil* in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *The Many Lives of the Batman – Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, 1991, p. 29.

fane, mais qui n'a pas réellement surpris l'auteur de ce mémoire, un lecteur de comics de vingt-trois ans largement plus lettré que la moyenne des Français ⁸⁵.

Ceci étant, si Umberto Eco parle de « héros positif » et que Danny Fingeroth se laisse aller à déclarer avec emphase : « Un héros incarne ce que nous pensons avoir de meilleur en nous. Un héros est autant un standard auquel on aspire qu'un individu qu'on admire ⁸⁶. » (ma traduction), la vérité est plus sombre, puisque les processus d'identification peuvent servir autant d'objectifs qu'ils ont de raisons d'être invoqués. Ainsi, si Batman a décidé, après avoir assisté au meurtre de sa famille, de combattre le crime en réfutant l'idée même du meurtre, ce n'est pas le cas du Punisher qui, lui, a simplement décidé de tuer autant de criminels qu'il lui sera possible. Il s'agit bien là d'une conséquence inévitable du vieillissement du lectorat : puisque ce sont les adultes qui lisent désormais des *comics*, il n'est plus nécessaire de leur donner une leçon de morale sur le sixième commandement, et, tandis que les valeurs de Superman semblent démodées et naïves ⁸⁷, de plus en plus de héros meurtriers font leur apparition et remportent les faveurs du public.

Parmi eux, le plus célèbre est bien sûr Wolverine, dont la bestialité est attrayante parce qu'elle est relativement acceptable même pour les lecteurs les plus sensibles : il se bat pour les opprimés et il « tue pour nos péchés ⁸⁸ », ce qui en fait presque une figure sainte

de martyr sacrifiant son âme pour la préservation de la nôtre. Mais Wolverine est un X-Men : il n'est pas tout à fait humain, il combat ses ennemis intersidéraux dans une tenue colorée et n'est pas réellement au niveau des préoccupations concrètes du lectorat. Pour cette raison, les lecteurs les plus radicaux lui préfèrent le Punisher, un personnage qui profite de la grande vague d'insécurité ressentie aux États-Unis entre les années 1970 et la politique sécuritaire et conservatrice de Ronald Reagan. Au cinéma, les équivalents du Punisher sont Harry Callahan ⁸⁹ ou Paul Kersey ⁹⁰ et, comme eux, ses préoccupations n'ont rien de fantaisiste : il nettoie juste les rues, fait passer la sécurité des citoyens avant la foi en la rédemption des criminels, et trouve le système judiciaire trop lent, laxiste et permissif. Pour Danny Fingeroth, il représente tout simplement l'incarnation des « conditions sociétales » qui ont « rendues possibles les élections de personnalités politiques conservatrices comme Margaret Thatcher ou Ronald Reagan ⁹¹ » (ma traduction).

Le Punisher constitue effectivement, par la nature même de sa philosophie de répression du crime, une source de débats toujours animée lorsqu'on évoque sa classification : est-il un super-héros ou un super-méchant ? Systématiquement, ce débat qui part d'un personnage de *comics* se terminera en débat idéologique et politique, et la position ambiguë du personnage au sein de l'univers Marvel est une question que ne cessent d'aborder les scénaristes. Pour faire une généralisation, on peut dire que, lorsque le Punisher apparaît dans les séries des super-héros non-meurtriers, il y est présenté comme un tueur psychopathe devant être puni pour ses crimes ; tandis que lorsque l'inverse se produit et que c'est le Punisher qui « reçoit » d'autres super-héros dans ses pages, ceux-ci sont raillés

85. Ce jugement de valeur a été établi de manière objective à partir de l'étude *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique – Éléments de synthèse 1997-2008*, publiée en octobre 2009 par le ministère de la Culture et de la Communication.

86. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 14.

87. En réaction contre cet état d'esprit ambiant à l'encontre de leur personnage le plus iconique, DC Comics publiera en 2001 le *comics What's So Funny About Truth, Justice & the American Way?* (par Joe Kelly, Doug Mahnke et Lee Bermejo) dont le titre est une judicieuse référence au célèbre morceau d'Elvis Costello (*What's So Funny 'Bout Peace, Love, and Understanding*).

88. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 137.

89. Don Siegel, *Dirty Harry*, 1971 – titre français : *L'Inspecteur Harry*.

90. Michael Winner, *Death Wish*, 1974 – titre français : *Un justicier dans la ville*.

91. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 128.

pour la supposée candeur de leurs idéaux et leur inefficacité (dans les *comics* de super-héros, les super-méchants ne restent jamais bien longtemps en prison). Le Punisher est donc un exemple d'exutoire négatif, un défouloir, mais aussi une réponse artistique à la peur de l'insécurité, dont la seule existence constitue, encore aujourd'hui, un pivot de réflexion idéologique. Il a survécu aux nouvelles tendances du *xx^e* siècle grâce au scénariste Garth Ennis, qui a pris le parti d'augmenter jusqu'aux limites du ridicule les excès du *comics* afin d'en faire une série d'humour noir, si sanglante et extrême qu'elle fait passer la catharsis non plus par le sadisme devant la violence des exactions du personnage, mais par le rire face à l'horreur de ses actions, ce qui est une approche relativement nouvelle dans la lutte contre la dépression sociale et la peur de l'insécurité. Personnage indispensable pour sa valeur de contrepoids à tous les autres super-héros, le Punisher ne cessera de fasciner les théoriciens du *comics*, ne serait-ce que d'un point de vue sociologique.

L'appréhension de cette matière contenue dans les figures super-héroïques est relativement aisée pour le lecteur régulier de *comics*, et la compréhension, plus approfondie des références culturelles du super-héros et de sa fonction de miroir de la société qui le voit naître, est totalement transparente pour le lecteur de *comics* américain (tout particulièrement s'il est new-yorkais). Mais pour le lecteur étranger, et même plus précisément pour le chercheur étranger, ce que le super-héros représente plus essentiellement, ce sont les États-Unis eux-mêmes, tout simplement. Comme l'explique la journaliste Briana Berg :

« Les super-héros seraient donc les héros d'une mythologie américaine moderne ; leurs aventures, insérées dans une continuité à la fois diachronique et synchronique, tissent un univers mythologique

qui leur est propre. L'Amérique, terre de tous les possibles, se devait d'avoir des héros plus grands que les autres ⁹². »

Et, pour les observateurs extérieurs, le super-héros, qui est au choix un immigré ayant réussi à merveille une assimilation zélée (Superman), un self-made man (Daredevil) ou un millionnaire philanthrope (Iron Man, Batman), est en tout cas toujours une personne qui, quoiqu'elle fasse, est sûre et certaine d'être dans le droit chemin et de faire la meilleure chose possible pour l'intérêt général... c'est-à-dire la manière dont le monde considère, avec des sentiments mitigés, les États-Unis depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Aux côtés du cowboy, du colon ou du trader, le super-héros est devenu une des personnifications les plus fortes des États-Unis, et lorsque Barack Obama pose devant une statue de Superman ou discute de sa préférence pour Batman et Spider-Man, c'est qu'il a lui aussi, en tant qu'américain, pleinement conscience de ce que représentent ces personnages. Mais, comme toute médaille, celle-ci a un revers, et il s'agit du côté policé et hautement moral des super-héros qui sont, en conséquence, constamment rattachés à un idéal américain désuet et loin des réalités des citoyens. Le super-héros, comme les États-Unis tout entiers, devient alors un symbole général d'hyperbole caricaturale, détourné par la contre-culture pour être utilisé comme outil de critique de l'establishment et des normes établies.

Aux États-Unis, l'exemple le plus célèbre en est Superduperman, une courte histoire écrite par Harvey Kurtzman et Wally Wood pour la revue indépendante *Mad* en 1953. Superman n'avait à l'époque pas encore une dizaine d'années, mais il avait été une figure primordiale de l'imaginaire américain pendant la guerre,

92. Briana Berg, « Le Super-Héros et l'Amérique, dialogue entre toute puissance et impuissance », *Tausend Augen*, n° 31, 2005, p. 50.

et il était déjà évident que s'attaquer à lui, c'était s'attaquer à certaines valeurs de l'Amérique. Côté français, on citera bien entendu Superdupont, créé par Lob et Gotlib, qui apparaît dans le magazine *Pilote* dans les années 1970 avant d'avoir droit à sa propre série de bandes dessinées. À travers ce personnage, les auteurs se moquent du chauvinisme français mais puisque Superdupont est un personnage comique, la référence directe qu'il fait à Superman (dans son apparence et son nom) revient à tourner en dérision le patriotisme et le sérieux de son modèle américain, auquel une grande partie de la population française s'est déjà pourtant largement identifiée sans second degré. En tant que pur produit culturel de leur pays, les super-héros n'auraient pu naître nulle part ailleurs et, pour cette raison, ils constituent pour tout sociologue un outil idéal, une base de référence pour étudier la psychologie des Américains et les bases de leur imaginaire. Ce n'est pas pour rien que le titre de l'ouvrage de Danny Fingeroth, auquel on s'est déjà référé ici de nombreuses fois, se traduit par « Superman sur le divan : ce que les super-héros nous disent réellement de nous-mêmes et de notre société » ou que le sociologue Thierry Rogel a tout récemment consacré un ouvrage au sujet⁹³ : la clé de l'identité américaine réside dans le genre, et elle s'avère capitale aussi bien si l'on considère le début du xxe siècle (à travers les *comics*) que le début du xxi^e siècle (à travers le cinéma, dominé par les surhommes).

93. Thierry Rogel, *Sociologie des super-héros*, Hermann, coll. « Société et pensées », 2012.

Une mythologie en constant glissement

Un genre de toutes les époques

Les super-héros vivent dans une temporalité complexe qui garantit la solidité de leur mythologie : alors qu'ils ne vieillissent pas, ou pratiquement pas, le monde qui les entoure évolue constamment au même rythme que le nôtre. Pourtant, l'écrasante majorité des super-héros ne sont pas, comme on l'a déjà vu, immortelles à l'intérieur de la diégèse, et leur récit d'origine se trouve donc constamment décalé dans le temps. C'est également ce qui en font des figures mythologiques : leurs caractéristiques sont suffisamment archétypales pour qu'on puisse les faire glisser sans difficultés d'une époque à une autre, et ainsi les rendre accessibles de génération en génération. Les costumes des super-héros évoluent, les valeurs et les idéaux qu'ils défendent changent, et même les contextes dans lesquels ils naissent sont modifiés. Ces ajustements sont nécessaires à tous les niveaux, d'abord à cause du renouvellement des auteurs, et ensuite afin d'assurer le renouvellement et la préservation du lectorat.

À notre connaissance, les seuls exemples réellement marquants d'une telle logique en dehors de l'univers des super-héros est le cas de la franchise des films consacrés à James Bond puisque, alors que le personnage reste théoriquement le même et qu'il ne vieillit pratiquement pas (ce qui induit la multitude de ses interprètes), le monde dans lequel il évolue, lui, est mouvant. C'est particulièrement flagrant lorsqu'on considère que les événements du film contemporain *Quantum of Solace* (2008) se déroulent, dans la chronologie interne de la franchise, avant ceux de *James Bond 007 contre Dr. No* (1962). Chez les super-héros, Iron Man représente bien ce phénomène : au moment de sa création en 1963, son récit d'origines était situé en pleine guerre froide, au Vietnam, jusqu'à ce que le scénariste Warren Ellis redéfinisse entre 2005 et 2006 le

passé du personnage pour décaler l'incident fondateur de sa vocation (un enlèvement par les forces ennemies) à la guerre de Golfe ; tandis que le film *Iron Man* (2008) le transporte lors de la guerre en Afghanistan dans le contexte de l'après 11 septembre. Dans le cas de personnages comme Nick Fury (vétérane de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre de Corée et de la guerre du Vietnam), dont le lien historique à des événements précis constitue un élément inaliénable de la personnalité, les auteurs justifient parfois la longévité par des gadgets scénaristiques comme, dans ce cas précis, un « sérum » de jouvence qui permet au personnage de garder un corps robuste et un aspect qui ne trahit pas son âge réel.

Dans le cas du fringant Winter Soldier (Bucky Barnes, *sidekick* de Captain America pendant la Seconde Guerre mondiale), la mythologie explique que le personnage a été préservé dans la glace depuis le milieu des années 1940, n'étant décongelé que pour effectuer des missions top secrètes avant d'être immédiatement recryogénisé.

La transposition de Captain America, personnage pourtant indissociable de la Seconde Guerre mondiale, est expliquée scénaristiquement de manière similaire : il aurait été retrouvé congelé dans un bloc de glace, puis ramené à la vie pour reprendre sa lutte pour la préservation des valeurs de l'Amérique. Pour conserver la jeunesse et la fraîcheur du personnage, il ne restera donc plus aux scénaristes qu'à modifier rétroactivement la continuité du personnage pour mettre à jour sa date de résurrection, et conserver ainsi tout son attrait. Ces modifications temporelles permettent aux personnages de rester toujours en lien avec leur époque et il est souvent important que leurs origines restent toujours proches de leur époque de publication. C'est particulièrement vrai (et intéressant) dans le cas de Captain America puisque, prisonnier de la glace, il a le sentiment de se retrouver projeté des années 1940 à notre

monde du jour au lendemain, et, pour les scénaristes qui savent se servir efficacement de lui, son regard plein de bon sens et de morale puritaine est une occasion idéale de critiquer les travers du monde contemporain à tous les niveaux, selon l'appréciation de l'auteur en question. Poussé par la solidité de l'archétype qu'il représente, le super-héros est donc un modèle de fiction particulièrement propice à l'adaptation d'une époque à l'autre, ce qui assure sa survie sur le long terme.

L'astuce éditoriale du glissement temporel a néanmoins un inconvénient : il complexifie à outrance la chronologie des personnages et ne les débarrasse pas du poids de la continuité : si Iron Man n'a plus été enlevé au Vietnam mais en Afghanistan, le personnage n'en a pas pour autant oublié tous les ennemis, amis et relations qu'il avait rencontrés lorsque les scénaristes des années 1960, 1970 et 1980 écrivaient ses histoires. Eux aussi ont été décalés dans le temps, ont changé d'employeurs, d'âge et ont vu une multitude de détails modifiés, mais les scénaristes, auteurs du renouveau du personnage central, ne peuvent pas se permettre de réécrire de manière extensive les trente ou quarante années qui ont précédé leur arrivée dans la série, et l'attitude de mise est simplement de considérer que le lecteur sait tout. Et il ne serait pas malavisé de parier que le poids de la continuité, qui implique que le *Spider-Man* qu'on achètera ce mois-ci au kiosque à journaux est la suite directe de cinquante ans de publications et qu'il est nécessaire de connaître celles-ci au moins dans les grandes lignes pour comprendre le dernier numéro en date, est l'une des raisons qui empêche le *comics* de super-héros de susciter un engouement du public à la mesure de celui généré par les super-héros eux-mêmes. Pour remédier à ce problème, les maisons d'édition ont eu recours à des stratégies différentes, dont la plus célèbre est celle de DC Comics, qui a créé le concept de « multivers » (*multiverse*) consistant à avoir en même temps plu-

sieurs titres présentant des personnages identiques mais dont les aventures de chacun se déroulaient dans des univers différents et indépendants ; ce qui créait, au contraire, un effet de confusion supplémentaire, puisqu'on pouvait lire au même moment deux aventures de Superman qui ne se déroulaient pas dans le même monde.

Croyant arranger les choses, DC Comics organise, en 1985, *Crisis on Infinite Earths*, un *crossover* massif dans lequel se rencontraient tous les personnages de toutes les séries et au bout duquel un seul et unique univers persistait, avec une version unique de chaque personnage à l'intérieur. Après une année aussi illisible que paradoxalement réussie commercialement, le problème de la complexité semblait réglé, puisque la maison d'édition profita de ce grand nettoyage pour repartir de zéro et réinventer toutes les origines de ses personnages, jusqu'à ce que les scénaristes décident progressivement de renouveler le concept de « multivers » et de recréer des nouvelles « *Crisis* ». Au bout du compte, le résultat est tout simplement que DC Comics possède la continuité la plus difficile à aborder de toute l'histoire du *comics* de super-héros, une dure réalité à laquelle ils ont tenté de remédier en 2011 en relançant l'intégralité de ses 52 titres avec une numérotation neuve. Ainsi, alors que le titre *Action Comics*, relatant les aventures de Superman, était arrivé, après 75 ans de publication continue, à plus de 900 numéros, DC a sorti en 2011 pour la première fois un nouvel *Action Comics* #1, afin de signaler un nouveau départ dans son histoire et de souligner la modernité et l'actualité de ses super-héros, pour attirer de nouveaux lecteurs. Cette initiative semble avoir payé, puisque 9 des 10 *comic books* les plus vendus de l'année (toutes maisons confondues) étaient issus du renouveau éditorial de DC ⁹⁴.

94. Chiffres de Diamond Comic Distributors, premier distributeur de comics aux États-Unis : <http://www.diamondcomics.com/Home/1/1/3/597?articleID=116973> (consulté le 21 août 2012).

Dix ans plus tôt, c'est Marvel qui résolvait son propre problème de continuité grâce à l'instinct de son nouveau rédacteur-en-chef, Joe Quesada : celui-ci, en association avec quelques brillants auteurs, parmi lesquels Brian Michael Bendis et Mark Millar, lance en effet en 2000 la ligne de *comics* *Ultimate*, reprenant les plus grands personnages de Marvel (Spider-Man, Iron Man, les X-Men, les Avengers) en les rajeunissant considérablement et en les ramenant à leurs fondamentaux. Ligne *Ultimate*, qui n'a aucune incidence sur les autres séries Marvel et ne les annule pas, s'adresse à un public d'adolescents et de jeunes adultes, et sort précisément au moment où le grand public se découvre un intérêt croissant pour les super-héros grâce aux adaptations qui sortent au cinéma à l'époque. Ainsi, les nouveaux lecteurs curieux peuvent aborder de manière simple le *comics* de super-héros, sans avoir à fouiller dans les archives de la continuité pour comprendre le déroulement des histoires qu'ils lisent.

Bien entendu, modernité oblige, tous ces nouveaux récits sont adaptés aux préoccupations des lecteurs d'aujourd'hui : alors que le Spider-Man « normal » ⁹⁵, créé au début des années 1960, avait obtenu ses pouvoirs après avoir été mordu par une araignée radioactive, reflétant la peur ambiante du nucléaire durant la guerre froide, Spider-Man « *Ultimate* » a quant à lui été mordu par une araignée génétiquement modifiée ; la manipulation génétique est le nucléaire des années 2000. Le nouveau problème auquel est en revanche confronté Marvel aujourd'hui est que la ligne *Ultimate*, vieille de maintenant plus de dix ans, a développé sa propre continuité, et que celle-ci commence à peser de plus en plus lourd dans les histoires contemporaines, faisant perdre à la collection l'atout qui était à la base de son succès et même de sa création. La straté-

95. Le terme approprié serait « *Spider-Man 616* », étant donné que 616 est le nom communément employé pour désigner la continuité classique de Marvel.

gie éditoriale alors utilisée par Marvel est audacieuse : elle a tué le Spider-Man *Ultimate* Peter Parker pour faire endosser le costume à un autre personnage, Miles Morales, démarrant ainsi une nouvelle mythologie rattachée au personnage et s'ouvrant à un nouveau lectorat.

La temporalité complexe des super-héros, entre mouvement perpétuel et handicap de la longévité des personnages, est en tout cas une des raisons pour lesquelles le genre est un bon témoin artistique de l'évolution des États-Unis : on peut presque lire toute l'histoire récente du pays, ses préoccupations, ses peurs et ses thèmes de prédilections époque après époque, uniquement en la regardant à travers le prisme de la mythologie super-héroïque.

Un genre de tous les formats

Même s'il naît sur le papier des magazines américains, le super-héros, en tant que personnage pur, a dès ses débuts été facilement déclinable et décliné, et la rapidité avec laquelle s'est produite cette multiplication des supports a sans doute contribué à la consécration des super-héros comme personnages mythologiques. Si Tom Joad ⁹⁶ est avant tout un personnage de roman, Batman, Superman ou Captain Marvel sont simplement des personnages tout court, et ils étaient connus même auprès du public qui ne lisait pas de comics. Si Captain Marvel est plus ou moins tombé dans l'oubli, nombreux sont ceux qui connaissent les deux autres super-héros sans jamais avoir lu de *comics*, et les enfants qui regardent les séries animées consacrées à des super-héros dont ils ne se doutent pas qu'ils trouvent leur origine dans un support papier. Dès 1941, soit un an seulement après sa création, Captain Marvel est ainsi décliné en serial, avant d'être suivi deux ans plus tard par les adaptations

96. Héros des *Raisins de la colère* de John Steinbeck et figure littéraire incontournable du patrimoine américain récent.

de Batman au même format. Et moins de dix ans après sa création, Superman était déjà décliné sur cinq supports différents : *strips* quotidiens, *comic books* mensuels, feuilleton radio, serials et courts-métrages d'animation. Plus tard, avec la disparition des serials et des fictions radiophoniques, cette versatilité déjà bien rodée permettrait aux super-héros de s'adapter sans difficultés à un nouveau média qui deviendrait un de leurs terrains de prédilection : la télévision. On constate d'ailleurs que celle-ci encouragea souvent des révisions du ton des séries, notamment avec la très kitsch et décalée série Batman ⁹⁷, qui faisait du personnage une figure comique au sérieux dérisoire, ou avec Lois et Clark, les nouvelles aventures de Superman ⁹⁸, qui utilisait le super-héros comme protagoniste d'un soap opera à tendance postféministe ⁹⁹.

Outre ces séries *live-action* ¹⁰⁰, les super-héros se sont également épanouis sur le petit écran sous forme de séries d'animation (de l'oublié *The Marvel Superheroes* ¹⁰¹ à l'indépassable *Batman* ¹⁰²) ou même de téléfilms. Et si l'on considère le cinéma pornographique comme un format différent du cinéma traditionnel (étant donné qu'il utilise des circuits de distribution et des points de ventes différents), il faut ajouter à la liste les innombrables détournements « adultes » des plus célèbres figures super-héroïques – sans doute rendus possibles par la protection du droit à la parodie et au pastiche. Très récemment, avec la comédie musicale *Spider-Man : Turn Off the Dark* et le spectacle *Batman Live*, on a pu découvrir que les

97. *Batman*, 3 saisons, 1966-1968.

98. *Lois & Clark : The New Adventures of Superman*, 4 saisons, 1993-1997.

99. Voir Pierre Bannier et Valérie Guichard, *Lois et Clark les nouvelles aventures de Superman – Série postféministe*, DLM Éditions, 1997.

100. Dans le monde du cinéma et de la télévision, on différencie le *live-action* (en prise de vue réelle, avec des acteurs filmés) et l'animation (dessins animés, images de synthèse ou *stop-motion*).

101. *The Marvel Superheroes*, 65 épisodes, 1966.

102. *Batman : The Animated Series*, 85 épisodes, 1992-1995.

super-héros s'attaquaient à un nouveau public en s'inspirant des représentations de Broadway, prouvant ainsi que les seules limites à leur expansion d'un format à un autre étaient uniquement celles de l'audace des investisseurs. En comptant en plus les jeux vidéos et les produits dérivés (jouets, figures à collectionner, vêtements et même novélisations des adaptations cinématographiques), on comprend rapidement non seulement pourquoi les super-héros sont devenus des figures incontournables de la société contemporaine – même pour le grand public qui ne s'intéresserait pas particulièrement à ce pan de la culture populaire – mais aussi comment elles parviennent à toucher toutes les générations, qui ont chacune « leur » Batman de référence.

Cette faculté de déclinaison des super-héros est ce qui leur permettra de survivre à la mort éventuelle de leur support originel, et de s'approprier *a priori* n'importe quel nouveau support qui viendrait à surgir. Plus que jamais, cette multitude participe de leur statut mythologique puisqu'elle leur confère une vie propre, indépendante des supports mais donc aussi des différents auteurs qui peuvent y officier.

D'un point de vue économique, on peut également ajouter que, étant donné que Marvel appartient maintenant à la Walt Disney Company (après de longues années de proche partenariat avec la 20th Century Fox) et que DC Comics appartient à Warner Bros depuis 1968¹⁰³, les interactions entre les différents supports sont facilitées par la réunion des droits d'exploitation des personnages et de leurs histoires au sein des mêmes grandes compagnies. Il n'est en effet pas rare que, d'une manière ou d'une autre, les différentes versions des super-héros communiquent entre elles d'un

support à l'autre : ainsi, des personnages comme Harley Quinn, Bullock et Montoya, créations originales de la série animée Batman des années 1990, ont eu un tel succès qu'ils se sont rapidement vus intégrés aux récits du *comic books* pour y développer leurs propres aventures. Dans l'arc *Grounded*¹⁰⁴ (2010-2011), le dessinateur Eddy Barrows dessine par exemple un Clark Kent ressemblant comme deux gouttes d'eau à l'acteur Christopher Reeve, qui avait interprété le personnage au cinéma dès 1978 ; tandis que, par une suppression coordonnée de slip rouge, DC comics et Warner Bros harmonisent le changement de look de Superman dans les *comics* et au cinéma, une synchronisation qui avait atteint son paroxysme en 1996, lorsque le mariage de Clark Kent et de Lois Lane s'était réalisé conjointement dans la série télévisée *Lois et Clark* et dans la continuité du *comics*. Chez Marvel, on prend garde à assurer la cohérence visuelle d'Iron Man en embauchant le dessinateur de la série pour concevoir le costume qui figurera dans le film¹⁰⁵, et Stan Lee, le fondateur de la mythologie Marvel moderne, a droit à une apparition dans presque chacun des films adaptés de ses super-héros, et se retrouve parfois même dessiné dans les *comics*.

Toutes ces références d'un support à l'autre, que ceux-ci soient anecdotiques ou non, permettent de préserver une importante cohérence symbolique entre les médias et, par conséquent, entre les différentes générations d'amateurs de super-héros, qui peuvent regarder les séries animées à l'école primaire, lire les *comics* au collège, aller au cinéma voir les films au lycée sans jamais perdre complètement leurs repères, et pouvoir ainsi, une fois arrivés à l'âge adulte, parler le même langage que leurs enfants tout en lisant le sulfureux *La Vie sexuelle des super-héros* devant les yeux ébahis de

103. Dick Tomasovic, *Le masque et la menace, constitutions et crises identitaires de la figure super-héroïque contemporaine* in *Du héros aux super-héros – Mutations cinématographiques*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 176.

104. Joseph Michael Straczynski, Chris Robertson et Eddy Barrows, *Superman* #701-714, DC Comics, 2010-2011.

105. Introduction à *Marvel – Les grandes sagas* #3, Panini Comics, 2011.

leurs grands-parents pour lesquels Superman est un feuilleton en noir et blanc. En occupant ainsi l'ensemble du terrain culturel (y compris la musique, lorsque les artistes citent spontanément les personnages ou qu'ils participent aux bandes originales de leurs adaptations), la mythologie super-héroïque se rend non seulement indispensable, mais également inévitable et imparable par la solidité de son unité, au-delà des barrières traditionnelles de l'âge et du support. C'est pour cette raison que, bien qu'ils aient emprunté des voies différentes en fonction des époques, les super-héros ont toujours touché un large public supposément très réceptif à leurs messages. Il est donc logique que leurs vertus communicationnelles aient, de tout temps, été largement exploitées.

Un parfait outil de propagande

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les ventes de *comics* atteignent des sommets impressionnants avec 18 millions d'exemplaires vendus par mois en dépit du rationnement du papier ¹⁰⁶. On sait également que, cette même année, ils sont lus par 95 % des garçons et 91 % des filles de 6 à 11 ans et 87 % des garçons et 81 % des filles de 12 à 17 ans ¹⁰⁷, ce qui donne une bonne idée de l'imposante part de population que peuvent toucher les *comics* les plus populaires, comme ceux dans lesquels apparaissent Superman, qui se vendent à plus d'un million d'exemplaires par mois dès 1940 ¹⁰⁸. Ils véhiculent alors une propagande patriotique apparemment décomplexée et, fait notable, généralisée puisque, comme le souligne le spécialiste du *comics* Fredrik Strömberg, « tous les

super-héros des années 1940 se sont retrouvés aux prises avec les nazis ¹⁰⁹ ». Et pour cause, comme on l'a déjà dit, presque tous les auteurs de *comics* de super-héros de l'époque sont des Juifs de première ou de seconde génération, et il est bien probable qu'ils se soient sentis, tout naturellement, très connectés aux événements liés à la montée du fascisme en Europe. Captain America frappa ainsi un grand coup de catharsis dès la couverture de sa première apparition (datée de mars 1941 mais en réalité disponible dès 1940 selon Strömberg ¹¹⁰), qui le met en scène face à Hitler, tandis que, dans le magazine *Look* de février 1940, Jerry Siegel et Joe Schuster présentent une courte histoire au titre éloquent : *Comment Superman mettrait fin à la guerre* ¹¹¹. Dans cette histoire, on peut voir le super-héros s'emparer d'Hitler et de Staline avant de les amener devant la Société des Nations pour qu'ils y soient jugés. La publication de cette histoire, au message naïf mais fort, ne passe pas inaperçue, puisque le journal SS *Das Schwarze Korps* y consacre rapidement un article antisémite, visiblement irrité par cette déclaration de Superman à Hitler « Je te collerais bien un gnon strictement non-aryen ¹¹² ». Cet engagement des super-héros dans le conflit est d'autant plus marquant qu'il précède l'engagement officiel des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte pré-Pearl Harbor où l'on sait que l'opinion publique est défavorable à l'intervention américaine dans les affaires européennes. Même s'il est difficile de mesurer ce point, on peut conjecturer que le fait que les artistes comme les éditeurs fassent preuve d'une telle conscience politique en ayant à leur dis-

106. Jean-Paul Jennequin, *op. cit.*, p. 89.

107. Ruth Morris, *The Journal of Pediatrics* n° 42, 1953, cité par Patrick Parsons, *Batman and his Audience: The Dialectic of Culture*, in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *op. cit.*, p. 69.

108. Craig Dethloff, *Coming up to Code: Ancient Divinities Revisited*, in George Kovacs et C. W. Marshall, *Classics and Comics*, Oxford University Press, 2011, p. 104.

109. Fredrik Strömberg, *La Propagande dans la BD: un siècle de manipulation en images*, Eyrolles, 2011, p. 38.

110. *Ibid.*, p. 42.

111. *Ibid.*, p. 40.

112. *Ibid.*, p. 40-41 – Strömberg reproduit la page de *Das Schwarze Korps* en question et en cite des extraits.

position un lectorat aussi important a affecté la vision du conflit de la population américaine et a encouragé (même de manière minime) le revirement d'opinion qui survint après les bombardements de Pearl Harbor en décembre 1941. Une chose est sûre en tout cas : si la guerre eut bien un effet, ce fut de provoquer un vibrant élan de patriotisme chez les artistes américains qui, voyant le monde s'effondrer, ont plus que jamais besoin de croire et de faire croire en la toute-puissance et, surtout, l'invincibilité de leur pays ; l'historienne Michelle Nolan dénombre ainsi la naissance de 61 super-héros ouvertement patriotiques dans les pages des *comic books* entre 1940 et 1944 ¹¹³, dont Captain America sera le seul à réellement survivre jusqu'à notre époque. Si ce grand élan nationaliste tient probablement au caractère fortement idéologique de la guerre qui provoque facilement un certain manichéisme dans ses représentations, il a tout de même eu pour effet négatif de pousser les auteurs et dessinateurs américains à des caricatures ethniques ou à des raccourcis que n'auraient pas reniés les nazis eux-mêmes. Si Jean-Paul Jennequin souligne que, dans les *comics* de Captain America, « la distinction est clairement faite entre les nazis et les Américains d'origine allemande, restés fidèles à la démocratie ¹¹⁴ », les ennemis, quant à eux, n'étaient jamais épargnés, selon Duncan et Smith : « les officiers allemands étaient arrogants, les simples soldats étaient souvent des barbares, et tous étaient des sadiques ¹¹⁵ ». Mais les plus durement touchés par cette politique artistique infamante étaient les Japonais, probablement en guise de vengeance suite au traumatisme de Pearl Harbor :

« Parés de crocs et de griffes, dégoulinants de bave, les méchants japonais n'avaient presque plus rien d'humain et, à vrai dire, ils étaient souvent dessinés comme des animaux : les yeux plissés et le strabisme étaient des caractéristiques courantes de la représentation des rats et des serpents. Ils en devenaient une espèce de vermine qu'il semblait naturel d'éliminer ¹¹⁶. »

Malheureusement pour les Asiatiques vivant aux États-Unis, les super-héros ne prirent pas avec eux le soin de différencier les « bons » des « mauvais » comme ils l'avaient fait avec les Allemands, et, dès le premier épisode du *serial* consacré à Batman en 1943, Little Tokyo se voit qualifié de « terre étrangère greffée au sein des États-Unis » presque entièrement désertée car « un gouvernement avisé a pris le soin de rassembler en troupeau ces Japs aux yeux sournois ¹¹⁷ ». Cette dernière remarque est bien sûr une référence au fait que le gouvernement américain avait effectivement regroupé les Japonais vivant sur le sol des États-Unis dans des camps pour, soi-disant, les protéger de la population... Et il est certain qu'une attitude aussi agressive de la part des dessinateurs de super-héros, censés être des modèles pour la jeunesse, n'a pas dû aider les Américains à garder à l'esprit que leurs compatriotes d'origine japonaise ne soutenaient pas forcément les vues du gouvernement de leur pays d'origine ¹¹⁸. Le journaliste Erik Lundegaard prétend d'ailleurs que, à la sortie en VHS du *serial*, quelques bonnes dizaines d'années plus tard, la voix off avait été effacée de l'épisode, pour ne réapparaître que récemment, à l'occasion de la réédition en DVD. Comme le dit le journaliste : « Si nous ne savons pas où nous avons été, nous ne

113. Cité par Randy Duncan et Matthew J. Smith, *The Power of Comics – History, Form & Culture*, Continuum, 2009, p. 250.

114. Jean-Paul Jennequin, *op. cit.*, p. 91.

115. Randy Duncan et Matthew J. Smith, *The Power of Comics – History, Form & Culture*, Continuum, 2009, p. 250.

116. *Ibid.*

117. Cité par Bill Boichel, *Batman: Commodity as Myth*, in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *op. cit.*, p. 43.

118. Une thèse qu'on pourra voir confirmée par l'anthropologue Ruth Benedict dans son ouvrage *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (1946), paru en France sous le titre *Le Chrysanthème et le sabre*.

mesurerons jamais la distance que nous avons parcourue ¹¹⁹ ». Cette représentation extrême des Allemands et des Japonais est d'ailleurs d'autant plus choquante que, selon Fredrik Strömberg, « la doctrine officielle du président Franklin D. Roosevelt auprès des créateurs de divertissement étant de rendre la propagande plus édifiante que belliqueuse ¹²⁰ », ce qui laisse bien penser que cette haine picturale était un excès de zèle parfaitement autonome de la part des artistes eux-mêmes, qui, comme on l'a déjà suggéré, faisaient probablement une affaire très personnelle de la guerre qui se déroulait outre-Atlantique, et ce de manière encore plus appuyée après les bombardements de Pearl Harbor. Pour ce qui est de l'effet sur le public, il a effectivement dû être considérable en raison de la popularité des héros et de la vive identification que ressentait le lectorat vis-à-vis d'eux. Duncan et Smith, auteurs de *The Power of Comics*, vont même jusqu'à suggérer que les plus âgés des lecteurs « seraient bientôt sur le front, déchaînant sur l'ennemi une violence bien plus sérieuse, et une partie de leur préparation psychologique viendrait des pages des *comic books* déshumanisant les Allemands et les Japonais ¹²¹ ».

Pour ce qui était de la représentation des Américains eux-mêmes, bien sûr, la donne était tout autre, et ils avaient le plein soutien du monde des *comics*, qui leur consacre à cette période des séries entières où ils deviennent eux-mêmes des héros ¹²² (mais ce domaine est situé hors des limites de notre sujet). Captain America lui-même est à la fois super-héros et un simple soldat qui, comme le rappelle Jean-Paul Jennequin « une fois sa mission terminée, rentre sagement dans sa caserne [...] où il se retrouve régulièrement de

corvée de patates ¹²³ » et ainsi, lorsque le président Roosevelt lui-même lui remet son célèbre bouclier rond dans le second numéro de ses aventures, il offre symboliquement sa protection à l'ensemble des soldats de l'armée américaine.

De manière plus générale, les auteurs s'attellent surtout à mener à bien la tâche délicate de placer les super-héros aux côtés des soldats « normaux » tout en les plaçant sur un pied d'égalité : lorsque la réalité prend le pas sur la fiction autour d'un sujet aussi sérieux que le moral des troupes, il est plus que jamais nécessaire d'éviter la comparaison, qui tournerait au désavantage du citoyen moyen et encouragerait sa démotivation, et de favoriser autant que possible l'identification, qui permettra de garder haut le moral des troupes et de la population. Pour ce faire, on représente souvent les super-héros au milieu d'autres soldats, menant à leurs côtés des actions de groupe ou marchant avec eux bras-dessus bras-dessous. Parfois même, on laisse le super-héros passer à l'arrière-plan pour devenir une simple figure tutélaire bienveillante regardant sans colère sa fiancée réserver aux vrais combattants son amour... Sur d'autres couvertures, trop nombreuses pour être toutes citées ici, les super-héros s'affichent allègrement avec des aigles et des drapeaux américains ou bien, s'ils sont sur le front, en train d'atterrir au sol, parachute au dos, dans des poses galvanisantes. Comme le dit bien Fredrik Strömberg, « À cette époque, il existe sans nul doute une parenté graphique entre les couvertures des BD super-héroïques et les affiches de propagande ¹²⁴ ».

Cependant, le moment où les super-héros ont été les plus propagandistes, c'est lorsqu'ils faisaient de manière directe la promotion de l'économie de guerre mise en place par le gouvernement, comme lorsque Batman vend des *war bonds* (obligations de guerre), seul

119. Erik Lundegaard, « *Batman (1943): Rounding Up the Shifty-Eyed Japs* », *Huffington Post*, 2008 : http://www.huffingtonpost.com/erik-lundegaard/the-ethnic-stereotypes-of_b_111426.html (consulté le 23 août 2012).

120. Fredrik Strömberg, *op. cit.*, p. 42.

121. Randy Duncan et Matthew J. Smith, *op. cit.*, p. 249.

122. Fredrik Strömberg, *op. cit.*, p. 38.

123. Jean-Paul Jennequin, *op. cit.*, p. 93.

124. Fredrik Strömberg, *op. cit.*, p. 42.

(*Batman* #12 et 17) ou accompagné de Superman (*World's Finest* #8 et 9), ou bien lorsqu'il amène directement aux soldats du front les nouveaux fusils qui ont pu être fabriqués grâce au septième emprunt national... Plus récemment, on trouve encore des exemples d'ouvrages ouvertement propagandistes produits par Marvel pendant la guerre en Irak à la demande du gouvernement américain afin d'être distribués gratuitement aux soldats, mais ceux-ci se gardent bien de tomber dans les dangereuses simplifications de leurs ancêtres, et ne s'aventurent pas réellement sur le terrain glissant de la dépeinture de l'ennemi pour se concentrer sur la valorisation des troupes et le martèlement de messages positifs comme « Marvel salue les véritables héros que sont les hommes et les femmes de l'armée américaine », qu'on peut lire sur la couverture du numéro 5 des éditions de *New Avengers* réservées à l'armée ¹²⁵.

En dehors des grandes périodes de guerre, cependant, le super-héros ne reste pas pour autant inactif, et il met son pouvoir de persuasion au service d'un autre genre de propagande : le message d'intérêt public. Même si le *comics* chute et continuera à chuter en dépit de l'amélioration de sa réception critique, on constate que, en 1970, 64 % des élèves de 6th Grade (sixième) et 34 % des élèves de 10th Grade (seconde) en lisent encore au moins un par mois ¹²⁶, ce qui est plus que suffisant pour que certains auteurs se sentent investis d'une mission éducative auprès des plus jeunes membres de leur lectorat, et que le gouvernement et les associations sollicitent régulièrement les grands éditeurs pour faire passer dans leurs publications des messages de santé publique. D'une manière assez intéressante, ce passage d'une propagande à une autre accompagne

125. *Ibid.*, p. 54-55.

126. Jack Lyle et Heidi Hoffman, étude *Children's Use of Television and Other Media* réalisée pour le National Institute of Mental Health, citée par Patrick Parsons, *Batman and his Audience: The Dialectic of Culture*, in *The Many Lives of the Batman – Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, 1991, p. 69-77.

plutôt bien l'évolution de la mythologie super-héroïque dans son ensemble : alors que les personnages du *Golden Age* étaient par essence des surhommes au sommet de la perfection humaine et peu tourmentés par leur condition, la tendance amenée par Stan Lee à partir des années 1960, celle des « super-héros avec des super-problèmes » pour reprendre l'expression consacrée, est plus qu'appropriée pour s'adresser à une génération de jeunes qui n'a pas connu la guerre et vit une époque de grands bouleversements dans la société américaine. Spider-Man est d'ailleurs un adolescent qui vit mal les changements que subissent son corps, cherche à assumer ses nouvelles responsabilités d'adulte tout en étant bridé dans son développement psychologique par ses attaches encore fortes à l'enfance, et a du mal à trouver la place qu'il doit occuper au sein de la communauté qui l'entoure. Car le succès de Spider-Man, initialement, vient de là : loin des grandes certitudes de la Seconde Guerre mondiale, les années 1960 sont pour les jeunes des États-Unis une période de doute et de questionnement de l'autorité sous toutes ses formes ; Spider-Man est, plus que tout autre, le personnage qui reflète cet état d'esprit, et il est également la matrice à partir de laquelle vont se construire un grand nombre des personnages qui naîtront après lui. Puisque l'Amérique entre dans une nouvelle ère, les super-héros doivent le faire également et, grâce au renouvellement permanent des auteurs, ils le font de manière tout à fait naturelle. Ainsi, lorsque le bureau de la santé, de l'éducation et des services sociaux contacte Stan Lee pour lui demander d'écrire une histoire mettant en scène les dangers de la drogue, celui-ci choisit immédiatement de le faire par le biais de Spider-Man, qu'il sait être le plus proche des adolescents ¹²⁷. L'histoire, publiée en 1971 ¹²⁸, condamne sévèrement les

127. L'anecdote est racontée par Stan Lee lui-même dans Michel Viotte, *De Superman à Spider-Man, l'aventure des super-héros*, Arte France, 2001.

128. Stan Lee et Gil Kane, *The Amazing Spider-Man* #96-98, Marvel Publishing, Inc., 1971.

effets de la drogue en montrant d'abord un jeune sous psychotropes prêt à se jeter du haut d'un immeuble, puis le changement de personnalités qu'ils causent sur Norman Osborn, le meilleur ami du héros. Celui-ci déclare entre autres : « Je préfère affronter un millier de super-méchants plutôt que de gâcher ma vie en consommant des drogues dures, car c'est une bataille qu'on ne peut que perdre », achevant de clarifier un message pourtant déjà éloquent. Selon la légende, ce sont ces trois numéros qui poussèrent le jeune Joe Quesada, futur rédacteur-en-chef de Marvel, à s'intéresser au *comics* et, de manière plus générale, Fredrik Strömberg affirme que « plusieurs témoignages de jeunes des années 1970 attestent de l'influence que ces épisodes ont eue sur leur décision de ne pas toucher à la drogue ¹²⁹ », preuve s'il en était nécessaire que les super-héros n'avaient rien perdu de leur rôle de modèles et de guides consciencieusement écoutés. Ce récit marque également un tournant dans l'histoire du *comic book mainstream* de super-héros, puisqu'il est le premier à parler aussi directement de la drogue et l'un des premiers à être publié sans le sceau du CCA ¹³⁰ ; son succès considérable et sa réception très favorable auprès des parents, du gouvernement et des médias ¹³¹ prouvera aux auteurs et aux distributeurs que la perception publique du média avait évolué, et qu'ils étaient désormais en droit de traiter des sujets plus sérieux, à condition de le faire avec responsabilité. La même année, DC Comics suivra le courant avec un récit de Dennis O'Neil sur *Green Lantern/Green Arrow* ¹³² qui,

bien qu'autrement plus explicite (on peut voir sur la couverture une seringue, alors que les épisodes de Spider-Man ne présentaient que des pilules), recevra le sceau du CCA, qui avait visiblement préféré l'assouplissement de ses règles à l'extinction de son autorité.

Puisque les super-héros sont tous des parangons de vertu, leur lectorat est supposément censé considérer que n'importe quelle cause pour laquelle ils décident de se battre est une cause juste. C'est sans doute pour cette raison qu'ils sont fréquemment sollicités par des entreprises publiques ou privées pour se dresser contre des problèmes plus ou moins essentiels, soit pour inciter leurs lecteurs à changer d'opinion sur un sujet ou un autre, soit pour simplement les pousser à s'informer sur leur santé. Et, bien entendu, leur format privilégié pour faire passer leurs messages est celui du *comics*, probablement en raison de son coût de production et de diffusion plus faible que celui qui serait requis pour produire un spot télévisé ; de plus, le *storytelling* est une technique d'argumentation et de propagande qui a déjà largement fait ses preuves, et les messages d'intérêts publics véhiculés par les récits de super-héros en constituent sans nul doute un bon exemple, longtemps avant que cette technique soit plus largement exploitée par les multinationales ¹³³. Ainsi, en 1976, on peut lire une histoire de 16 pages de Spider-Man réalisée en partenariat avec l'association Planned Parenthood, dans laquelle le super-héros met en garde les adolescents contre les dangers du sexe non-protégé et les pousse à se renseigner sur la sexualité ; l'histoire est accompagnée de trois bons de commande pour acheter à petit prix de la documentation, et la dernière page, intitulée « *What the facts are* », est consacrée à combattre des idées

129. Fredrik Stromberg, *op. cit.*, p. 105.

130. Créé en 1954, le Comics Code Authority est un comité de censure indépendant du gouvernement, qui appose son sceau sur les comics qu'il juge sans danger pour les enfants. Son influence était telle que les distributeurs refusaient purement et simplement de mettre en rayon les comics ne portant pas le sceau du CCA, certains qu'ils ne se vendraient pas. La représentation des drogues était tout simplement proscrite par les règles du comité.

131. Fredrik Stromberg, *op. cit.*, p. 105.

132. Dennis O'Neil et Neil Adams, *Green Lantern/Green Arrow* #85-86, DC

Comics, 1971.

133. Sur le storytelling, son histoire et ses mécanismes, on se référera à Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte, 2007.

reçues sur la contraception, l'homosexualité ou les sentiments ¹³⁴. Huit ans plus tard, à l'occasion d'une collaboration avec le *National Committee for Prevention of Child Abuse* et l'association *Prevent Child Abuse America*, on apprendra par ailleurs que Spider-Man, enfant, a été victime d'abus sexuels ¹³⁵. En 1987, Marvel s'associe au groupe pharmaceutique GlaxoSmithKline pour publier, « avec les compliments de votre médecin » (comme l'annonce la couverture), *Captain America rencontre le Monstre de l'Asthme* ¹³⁶, dans lequel, à cause d'un scénario malheureux, on nous présentait un méchant asthmatique décidé à rendre le reste du monde asthmatique également, ce qui a bien pu s'avérer contre-productif vis-à-vis de l'image des enfants malades. En 2000 et en 2003, c'est l'association de défense des animaux Doris Day Animal League qui s'associe avec les éditeurs pour publier *Superman for the Animals* ¹³⁷ (écrite par l'auteur végétarien Mark Millar) et un numéro de *X-Men* intitulé *Can They Suffer?* ¹³⁸, dans lequel on apprend notamment qu'il est légitime de torturer psychologiquement les enfants qui maltraitent leurs animaux. Plus modestement, on trouve aussi des contributions super-héroïques aux problématiques de santé publiques dans des affiches ou sur de simples pages publicitaires où les super-héros sont transformés en porte-paroles médicaux, comme lorsque DC lance dans les années 1990 une campagne d'information sur le SIDA ou que, plus récemment, on a pu voir She-Hulk se palper la poitrine à la recherche de symptômes d'un éventuel cancer du sein :

134. Ann Robinson et Ross Andru, *The Amazing Spider-Man*, numéro spécial, Marvel Comics Group, 1976.

135. Jim Salicrup et Jim Mooney, *Spider-Man and the Power Pack*, Marvel Comics, 1984.

136. Louise Simonson et Alex Saviuk, *Captain America Meets the Asthma Monster*, Marvel Publishing, Inc., 1987.

137. Mark Millar et Tom Grumett, *Superman for the Animals*, DC Comics, 2000.

138. Chuck Austen et Mizuki Sakakibara, *X-Men unlimited #44*, Marvel Publishing, Inc., 2003.

Le texte qui figure en haut de cette affiche (« Personne n'est à l'abri du cancer du sein ») est d'ailleurs bien représentatif de la logique générale suivie par les messages d'intérêt public dans lesquels figurent des super-héros : si même eux, malgré tous leurs super-pouvoirs, s'inquiètent de leur santé, alors tout le monde devrait le faire. Le problème, on l'a vu en quelques commentaires sarcastiques, étant bien entendu que, par leur nature de personnages d'action, les super-héros ne sont pas toujours les figures les plus appropriées pour diffuser un message pédagogique.

En revanche, la force de leur aura et de leur pouvoir de suggestion, elle, reste intacte. Si tout le monde n'aime pas forcément se déguiser quotidiennement en chauve-souris comme Batman, rares sont les hommes qui refuseraient d'être, comme Bruce Wayne, riches, beaux, athlétiques et constamment entourés de femmes plantureuses. Alors, lorsqu'on apprend dans un spot publicitaire qu'il munit sa Batmobile de pneus Profil +, on se dit qu'il n'en coûte finalement pas grand-chose de se trouver des points communs avec un super-héros (ce qui est d'autant plus intéressant si on considère la voiture comme métaphore de la virilité), selon le même modèle qui pousse de plus en plus les publicitaires à s'associer à la sortie de grands blockbusters estivaux pour faire la promotion de leurs produits. Car, indéniablement, le monde dans lequel nous vivons a une nouvelle fois changé de préoccupations. Après le patriotisme de la Seconde Guerre mondiale sont venus la révolution sexuelle et la remise en question des autorités politiques dominantes aux États-Unis mais, en toile de fond, c'est surtout le consumérisme qui préparait son explosion effrénée, explosion que nous vivons plus encore aujourd'hui, dans un monde dominé par l'imagerie publicitaire (dans la presse payante comme gratuite, en affiches et en vidéo dans les couloirs du métro, à la radio, à la télévision, partout sur internet, dans nos boîtes aux lettres physiques et digitales) à laquelle, une fois

encore, les super-héros ont su s'accorder à merveille. À ce sujet, on prendra donc le temps de s'arrêter sur cette brillante publicité pour Harley Davidson publiée autour de la sortie du film *Captain America* en 2011. La marque de moto, ainsi rapprochée du traitement moderne d'un personnage emblématique de la culture américaine, se voit ainsi élevée au rang de symbole profond de l'Amérique et de ses valeurs, tout en voyant glorifié le fait que, tout comme le super-héros, elle était déjà là au moment de la Seconde Guerre mondiale et, comme lui, a survécu à tous les changements pour être encore, aujourd'hui même, une valeur sûre de son industrie. La marque voit ainsi son ancienneté célébrée sans qu'elle ait pourtant à souffrir d'une image passéiste (puisque le film *Captain America* occupait alors l'actualité culturelle). Les bords abimés de l'affiche et l'aspect vintage de la photographie renvoient à l'image primordiale du bouclier criblé de balles : on peut subir les attaques du temps sans y succomber pour autant, et la survie devient alors une vertu, un symbole d'endurance et de fiabilité, soit précisément des qualités qu'un client attend généralement d'une moto. Plus encore, la rhétorique à l'épreuve sur cette affiche (« deux forces manifestes pour libérer le monde » ou encore « Captain America fonce vers la victoire en Harley-Davidson ») font sans nul doute appel au patriotisme du consommateur, qui aura en voyant cette affiche du mal à oublier que Harley-Davidson, contrairement à des concurrents comme Suzuki, Yamaha ou Ducati, est une marque américaine, et donc un choix évident pour quiconque est capable de s'identifier à l'esprit patriotique de Captain America. Au-delà d'une aventure précise ou même du film à l'occasion duquel cette publicité est parue, c'est au symbole que représente Captain America lui-même que Harley-Davidson faisait appel afin de faire la promotion de son modèle, judicieusement appelé *Liberator*. Mais, bien entendu, cette collaboration entre Marvel et Harley-Davidson ne se limite pas à une

photo, puisque, dans le film en question, le personnage est bel et bien vu au guidon de l'engin. De nos jours, la propagande existe toujours, et sa manifestation la plus impressionnante, à en juger pas les quantités d'argent investies dans ce domaine, et la plus efficace, se trouve indéniablement dans le cinéma grand public. Impossible de regarder un blockbuster sans y voir apparaître, plus ou moins ostensiblement, une demi-douzaine (au bas mot) de marques en tous genres, qui paient la production pour qu'elle choisisse d'utiliser leurs produits plutôt que ceux de la concurrence dans leurs plans. Typiquement, il est dur de ne pas remarquer que Tony Stark, lorsqu'il ne pilote pas l'armure d'Iron Man ¹³⁹, roule en Audi, tandis que Green Lantern et Thor ont pour point commun d'utiliser du matériel Apple. Nés dans un contexte où ils ont mis leurs pouvoirs (de persuasion) au service de la propagande de guerre, les super-héros sont donc finalement parvenus, quelques soixante-dix ans plus tard, à se faire payer pour utiliser des produits d'une marque ou d'une autre, et cette adaptation aux évolutions des courants du monde en dit finalement plus sur la société américaine que sur les personnages eux-mêmes.

139. Le site spécialisé Brand Channel compte ainsi pas moins de 64 marques et produits identifiables dans *Iron Man 2*. <http://www.brandchannel.com/home/post/2012/02/13/2012-Brandcameo-Product-Placement-Awards-021312.aspx> (consulté le 24 août 2012).

LE SUPER-HÉROS COMME OUTIL DE COMMENTAIRE POLITIQUE

Une question de représentations

Quelle place pour les noirs dans la mythologie super-héroïque ?

Au-delà d'une simple question de déontologie et d'égalité, la non-représentation des noirs et des Afro-Américains en particulier dans la mythologie super-héroïque pose un réel problème socio-psychologique mis en évidence par l'affiche de la Black Owned Communication Alliance (BOCA) parue dans les années 1970, sur laquelle on peut voir un petit garçon noir avec une serviette en guise de cape et on peut voir dans son reflet un homme blanc en costume de super-héros. Cette affiche interpelle en posant la question « qu'y a-t-il de dérangeant dans cette image ? » avant de répondre : « Beaucoup de choses, si un enfant noir n'est même pas capable d'imaginer un héros de la même couleur de peau que lui ¹⁴⁰ » avant d'ajouter que les seules représentations positives des noirs dans les médias sont celles des joueurs de basketball et des chanteurs. Or, il semble effectivement nécessaire pour les enfants d'avoir des modèles leur ressemblant auxquels ils peuvent s'identifier, sans qu'ils soient

140. Ce document a été mis en lumière par Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 4.

contraints d'aller les chercher dans d'autres nationalités, religions ou couleurs de peau que les leurs. C'est en tout cas la thèse d'Adilifu Nama, qui s'appuie à la fois sur les expériences dites « des poupées » de Kenneth et Mamie Clark dans les années 1940¹⁴¹ et sur le *Peaux noires masques blancs* de Frantz Fanon pour déclarer : « Il est nécessaire d'avoir des super-héros noirs afin d'éviter que les enfants noirs ne se comparent défavorablement aux super-héros blancs ¹⁴² » qu'ils admireraient tout en souffrant, à cause de la couleur de leur peau, de ne pas pouvoir leur ressembler. Il ajoute ensuite que « d'un autre côté, la saturation de super-héros blancs pourrait encourager les super-héros blancs à considérer la supériorité blanche comme normale ¹⁴³. » Le problème est bien réel puisque, comme le dira quelques dizaines d'années plus tard l'auteur et éditeur afro-américain Dwayne McDuffie (qui avait huit ans en 1970), « Tant qu'on ne voit pas son reflet dans les médias, on n'a pas l'impression d'exister. Se voir représenté est quelque chose de très puissant ¹⁴⁴ » et, bien entendu, pour un enfant américain des années 1970, les *comics* occupent une part non négligeable des médias auxquels ils ont accès. Ainsi, des super-héros noirs sont rapidement créés par Marvel et DC, leaders de l'industrie *mainstream*. On pourra, au choix, interpréter cette initiative comme une volonté économique de toucher plus largement un lectorat noir (à la même époque, le genre dit *blaxploitation* fleurit au cinéma et fait recette) ou comme

141. L'étude, aujourd'hui controversée, concluait que les enfants afro-américains étudiant dans des écoles réservées aux noirs étaient plus à même de se sentir eux-mêmes inférieurs et de développer un racisme latent que ceux qui étudiaient dans des écoles où blancs et noirs étudiaient ensemble.

142. Adilifu Nama, *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*, University of Texas Press, 2011, p. 10.

143. *Ibid.*

144. Margalit Fox, *The New York Times*, Vol. CLX, n° 55.324, 2011, p. 12, disponible en ligne sur le site du New York Times : <http://www.nytimes.com/2011/02/24/arts/design/24mcduffie.html> (consulté le 27 août 2012)

la manifestation d'une conscience sociale et d'une réelle volonté de changer le monde par les *comics* ; à vrai dire, les raisons de cette révolution du genre super-héroïque sont certainement aussi nombreuses qu'il y avait à l'époque d'auteurs et d'éditeurs mais, quoi qu'il en soit, elle a bel et bien eu lieu, avec des manifestations et des réceptions extrêmement variées.

Le premier super-héros afro-américain est Falcon, qui apparaît fin 1969 dans *Captain America* #117 ¹⁴⁵ et, s'il est bien sûr hautement significatif qu'il devienne l'acolyte du personnage le plus symbolique de Marvel, il souffrira également, sur le long terme, de cette proximité avec Captain America alors même que, à partir du milieu des années 1970, son nom apparaît sur la couverture au même titre que son illustre compagnon, les mettant théoriquement au même niveau. Mais, comme le dit Jeffrey A. Brown, « il était destiné à rester dans l'ombre de Captain America ; leur relation, souvent inégale, a été vu par certains comme une métaphore accidentelle de la condition noire dans l'Amérique blanche ¹⁴⁶ ». Il est donc intéressant de constater comment, alors que l'adjonction du premier super-héros noir aux aventures du plus patriotique des Américains était censée envoyer un message politique et social fort, il a pu, selon certains points de vue, être interprété à l'exact opposé des intentions initiales de ses créateurs. Pourtant, rétrospectivement, il est aujourd'hui facile pour un lecteur avisé de penser assez raisonnablement que cette supposée inégalité latente entre Captain America et Falcon n'a pas à voir avec leurs couleurs de peau respectives, mais plutôt avec l'énorme écart de popularité qui les séparait. En effet, introduire un personnage nouveau et inconnu en

145. David Brothers, « *A Marvel Black History Lesson Pt. 1* », *Marvel Comics*, 2011, article disponible en ligne à cette adresse : http://marvel.com/news/story/15240/a_marvel_black_history_lesson_pt_1#ixzz1QFnw5Yi (consulté le 27 août 2012)

146. Jeffrey A. Brown, *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans (Studies in Popular Culture)*, University Press of Mississippi, 2001, p. 19-20.

tant que compagnon d'un pilier de la mythologie super-héroïque dans son ensemble ne peut que jouer en défaveur du premier et transformer dans l'inconscient des lecteurs et des auteurs sa subordination éditoriale en subordination scénaristique : puisque Falcon apparaissait dans les *comics* de Captain America et pas dans sa propre série, il était son débiteur. À l'inverse, Black Panther avait été introduit d'abord dans la série *Fantastic Four* (qui comporte déjà quatre personnages principaux et où l'attention du lecteur est donc moins accaparée par une unique figure centrale trop imposante) avant de rejoindre les Avengers, c'est-à-dire en se présentant comme un membre supplémentaire dans un groupe déjà constitué de nombreuses personnalités, où il a ainsi pu faire accepter plus progressivement sa présence, non pas forcément en tant qu'homme noir, mais tout simplement en tant que nouveau personnage. Sur cette question, la stratégie de DC Comics est également intéressante, puisque l'un de ses premiers super-héros noirs est le Green Lantern John Stewart (« Green Lantern » est en réalité un titre et non une identité, et plusieurs personnages peuvent donc simultanément répondre à ce nom), qui est tantôt un remplaçant tantôt un partenaire du Green Lantern blanc Hal Jordan, dont il prendra durablement la place au milieu des années 1980¹⁴⁷. L'apparition de ce nouveau personnage fin 1971 sera même, dès la première histoire l'impliquant, l'occasion pour DC de faire, grâce à la plume de Dennis O'Neil, amende honorable de sa maladresse sur *Superman's Girlfriend Lois Lane* #106. En effet, dans le récit, la première mission de John Stewart est d'empêcher l'assassinat d'un politicien raciste (qui doit, selon Marc DiPaolo, être assimilé au bien réel George Wallace¹⁴⁸) ; Hal Jordan doute alors de l'intégrité de son confrère de couleur et pense que celui-ci va laisser agir l'assassin,

147. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 18-19.

148. Marc DiPaolo, *op. cit.*, p. 242.

également noir. Au bout du compte, le Green Lantern noir John Stewart mène à bien sa tâche et sauve la vie du politicien raciste, prouvant ainsi à Jordan que ses préjugés étaient erronés et qu'il est capable de faire passer son sens de la justice avant son désir de revanche. Il parvient tout de même à mettre à jour la corruption de l'homme politique, ce qui permet de faire en sorte que l'histoire se termine bien, que la justice triomphe, et que ce nouveau Green Lantern ne soit pas rejeté par la communauté noire qui aurait pu le traiter d'« Oncle Tom », s'il s'était contenté de préserver le *statu quo* défavorable à sa communauté. Au moment où sort cette histoire, le futur auteur et éditeur afro-américain Dwayne McDuffie a presque dix ans ; arrivé à la quarantaine dans les années 2000, il travaillera chez DC et sera en charge de la série animée *Justice League*, où il donnera un rôle central à John Stewart, faisant de lui le « Green Lantern de référence pour toute une génération de fans¹⁴⁹ » qui ont grandi devant ce dessin animé. De cette manière, des personnages noirs créés avec un mélange d'audace, de bonne volonté, d'opportunisme et de maladresse par des auteurs blancs ont donné naissance à toute une génération d'auteurs noirs qui arriverait à maturité dans les années 1990 et prendrait plume et pinceau en réaction à tous ces récits (qu'ils les considèrent de manière positive ou négative) afin de pallier la carence encore et toujours sévère en super-héros noirs.

Si les personnages des années 1970 n'apportent pas de réelle satisfaction intellectuelle aux lecteurs, c'est parce que, si les histoires qu'ils permettent d'aborder doivent à tout prix l'être, cette forte conscience sociale apportée aux thématiques des scénarios se fait au détriment du développement des personnages en eux-mêmes. En effet, l'apparition de tous ces personnages va de pair, on l'a dit, avec l'explosion de la *blaxploitation*, et ce courant constitue sur eux une influence certaine, ce qui est particulièrement manifeste dans le

149. *Ibid.*

cas de Luke Cage ¹⁵⁰, premier super-héros noir à obtenir une série autonome à son propre nom, chez Marvel en 1972 ¹⁵¹. Hélas, intrinsèquement, la *blaxploitation* est riche en aventures, mais pauvre en fond, et le même genre de critique est faite aux personnages noirs des *comics* de super-héros à cette époque, auxquels la communauté afro-américaine semble reprocher d'être fondamentalement tous les mêmes, et d'être écrits comme des représentations des problématiques noires de l'époque plutôt que comme des individus à part entière. Dwayne McDuffie, qui a écrit pour Marvel au tournant des années 1980 et 1990, exprime bien ce point de vue :

« Mon plus gros problème avec le mainstream, c'est que si on écrit un personnage noir, il représente le fait d'être noir. Et c'est ridicule. C'est trop complexe, c'est beaucoup trop lourd à porter pour un unique personnage. [...] Lorsqu'un personnage est noir, il est tous les noirs : les bons, les mauvais, et aussi tout ce qui peut exister entre les deux ¹⁵². »

Jeffrey A. Brown, lui, ajoute même que cette « trop grande proximité des super-héros noirs avec les stéréotypes des films de *blaxploitation* ¹⁵³ », qui finissent par ne plus s'adresser ni à un public blanc ni à un public noir, est la cause de l'échec commercial de ces séries, mais ces analyses sont faites par des adultes, et l'avis des enfants et adolescents qui constituaient le lectorat (qui venait d'entrer dans une phase de bouleversement) de l'époque ¹⁵⁴ était peut-être tout autre. Non seulement ces histoires sociopolitiques commençaient à perdre la plupart des trop jeunes lecteurs, mais il semble aussi tout simplement que le lectorat de *comics* noir visé par les maisons

d'édition n'existait alors pas dans les quantités espérées... Quoi qu'il en soit, même si ces prototypes (dont tous ceux cités ici existent encore aujourd'hui, après avoir subi quelques évolutions) étaient imparfaits, ils avaient tout de même le mérite d'attirer l'attention des jeunes sur des questionnements et des points de vue auxquels ils n'auraient pas forcément eu accès dans leur environnement direct. L'auteur blanc Jonathan Maberry se souvient par exemple que, pour lui :

« [Black Panther] a toujours été une icône et un modèle. Il avait de l'éthique, des valeurs, de la noblesse et de la dignité, il était brillant et était plus un meneur qu'un suiveur. Imaginez l'impact qu'il a pu avoir sur des enfants comme moi, des petits blancs qui grandissent dans un quartier pauvre où la bigoterie était la norme et où l'intolérance est la première leçon que nous enseignent nos parents ¹⁵⁵. »

Et, si pour Ora McWilliams, qui analyse le passé avec ses yeux de chercheur, « Falcon n'était souvent qu'un prétexte pour parler des noirs ¹⁵⁶ », Adilifu Nama, plus proustien, est bien moins sévère, et évoque un tout autre souvenir :

« Grâce à Falcon je pouvais moi-même m'imaginer en super-héros, et m'élever au-dessus de mon environnement socio-économique [...] L'image d'un homme noir glissant dans l'air, suscitant l'attention, la fascination et le respect, a eu sur mon imaginaire un impact considérable. [Elle] symbolisait un accès inédit à l'ascension sociale dont commençaient à bénéficier de nombreux Afro-Américains à l'aube d'une politique résolument antidiscriminatoire durement gagnée. En ce sens, les super-héros noirs comme Falcon ne sont pas seulement des représentations fantastiques de nos rêves, de nos désirs et de nos idéaux personnels, ils sont aussi une manifestation

150. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 23.

151. David Brothers, *op. cit.*

152. Jonathan Gayles, documentaire anonyme et inachevé, visible en ligne à cette adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=uulG13QbSSM> (consulté le 28 août 2012).

153. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 4.

154. *Ibid.*, p. 62.

155. David Brothers, *op. cit.*

156. Ora C. McWilliams, *Not Just Another Racist Honkey: A History of Racial Representation in Captain America and Related Publications*, in Robert G. Weiner, *Captain America and the Struggle of the Superhero – Critical Essays*, McFarland, 2009, p. 73.

symbolique des changements de l'éthique politique et du paysage racial des États-Unis ¹⁵⁷.»

Période transitoire de l'histoire du pays tout entier, les années 1960 et 1970 furent donc également une époque de grandes modifications dans l'industrie du *comics*, qui cherchait à se réinventer pour adapter sa mythologie au nouveau monde qui était en train de se forger. Si ces efforts se soldent souvent par des échecs commerciaux, ils servent néanmoins de base à la perpétuation de nouvelles représentations qui contribueront à forger un modèle plus équilibré. Et, si l'on refuse de croire que Jonathan Maberry est le seul enfant blanc à ne pas être devenu raciste grâce aux *comics* ou qu'Adilifu Nama est le seul enfant noir à ne pas avoir désespéré de sa couleur de peau grâce à un super-héros, alors on pourra conclure que ces bonnes intentions se sont révélées payantes, au moins de cette manière.

Parité et minorités sexuelles

De tous les super-héros matriciels qui sont à l'origine du genre ¹⁵⁸, aucun n'a été créé par une femme et, dès le départ, la super-héroïne est donc placée sous le signe d'un regard extérieur : celui de l'homme qui l'a créée. Si les super-héros ont pu être, pour les créateurs, des projections de leurs propres sentiments, les super-héroïnes sont donc plutôt des projections de leurs désirs. Il s'agit pourtant somme toute d'un phénomène assez naturel et inévitable étant donné que peu de femmes travaillaient à cette époque. Bob Kane, cocréateur de Batman puis de Catwoman, décrira ainsi ses bonnes intentions à propos de la genèse du personnage :

« Notre intuition était qu'elle plairait aux lectrices et que celles-ci s'attacheraient à elle autant qu'à Batman. Nous avons aussi pensé que la partie masculine du lectorat apprécierait le spectacle offert par une femme voluptueuse. Donc, elle a été incluse dans la BD à la fois pour les garçons et pour les filles, en tant qu'équivalent masculin de Batman ¹⁵⁹. »

Cette déclaration a d'intéressant qu'elle est également la matrice d'une grande partie des super-héroïnes et des personnages féminins secondaires d'histoires de super-héros, qui ne sont définies que par rapport à une figure masculine. Qu'elles lui servent de miroir ou de motivation, voire de point faible (selon la construction scénaristique classique de la demoiselle en détresse), elles servent en tout cas toujours à plaire à l'œil mâle. Les super-héroïnes directement dérivées de figures masculines indépassables sont nombreuses : Batman a Batwoman et Batgirl, Spider-Man a Spider-Woman, Hulk a She-Hulk, Superman a Supergirl, et Namor a Namora, pour ne citer que quelques exemples. Si, au fil du temps, ces personnages finissent pour certains par bénéficier de leurs propres séries, et même à faire preuve d'indépendance vis-à-vis de leurs modèles, elles n'en restent pas moins à jamais condamnées à rester dans leur ombre, ne serait-ce que pour des questions de dénomination et d'allure (comme on l'a vu dans la première partie de ce mémoire, l'iconographie partagée par certains super-héros est révélatrice du lien qui les unit). Batwoman et Batgirl, d'ailleurs, sont bien représentatives de la fonction « utilitaire » des personnages féminins, puisqu'elles sont initialement créées dans le but de servir de petites amies à Batman et Robin ¹⁶⁰, afin de les dédouaner de pédopsychiatres populaires qui, à l'époque, les accusaient d'avoir une rela-

157. Adilifu Nama, *op. cit.*, p. 2.

158. On considérera ici qu'il s'agit de Batman, Superman, Wonder Woman, Flash, Green Lantern, Captain America, Namor the Submariner et The Human Torch.

159. Catherine Driscoll, « Super-héroïne : le mélodrame de l'actrice martiale », *Tausend Augen*, n° 31, 2005, p. 59 (traduit par Civan Gurel).

160. Andy Medhurst, *Batman, Deviance and Camp*, in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *op. cit.*, p. 153.

tion homosexuelle et donc de pervertir la jeunesse ¹⁶¹. Comme on le verra plus tard, on pourra considérer cet affront comme définitivement lavé en 2006 puisque Batwoman est réinventée sous la personnalité d'une femme libre, indépendante, et lesbienne. Éditorialement, on constate aujourd'hui encore une grande disproportion de l'importance donnée aux personnages féminins : s'ils abondent en tant que seconds rôles dans toutes les séries de super-héros, seuls 5 des 52 titres lancés par DC Comics en 2011 sont consacrés à des super-héroïnes ou à des équipes exclusivement féminines ¹⁶² (et deux sont en lingerie dès la première page), et toutes sont des personnages apparus d'abord chez Batman ou Superman. Sur les 33 titres de super-héros pour lesquels Marvel propose un abonnement ¹⁶³, le nombre de séries ayant pour personnage principal exclusif une femme ou un groupe de femmes est nul. Ce chiffre ne signifie pas tant que les éditeurs se refusent à publier des séries menées par des personnages féminins, mais plutôt que celles-ci ne se vendent pas, suivant la loi simple de l'offre et de la demande. Jeanine Schaeffer, éditrice chez Marvel, propose une réponse toute simple à cette constatation : « Les ventes. C'est un peu plus compliqué que ça, mais au bout du compte, c'est juste une question de ventes et d'intérêt du public ¹⁶⁴. » Pour elle, cependant, le problème n'est pas tant lié au sexe des personnages qu'à leur notoriété : les lecteurs sont surtout attirés par les personnages les plus célèbres, ce qui

161. Travis Langley, *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*, Wiley, 2012, p. 122 (en version ebook).

162. Il s'agit de *Batgirl*, *Batwoman*, *Catwoman*, *Supergirl* et *Birds of Prey*.

163. Liste consultée sur le site officiel de Marvel, à cette adresse : <http://subscriptions.marvel.com/store/search.asp> (consulté le 2 septembre 2012).

164. Laura Hudson, « *Marvel Editors Discuss Women in Comics and the Lack of Female-Led Titles [Interview]* », *Comics Alliance*, 8 décembre 2011, article disponible à cette adresse : <http://www.comicsalliance.com/2011/12/08/marvel-women-comics-editors/#ixzz25G7UKjG0> (consulté le 2 septembre 2012).

ramène encore et toujours à la question de l'absence de personnage réellement consistant dans le milieu des super-héros.

Au bout du compte, ce cercle vicieux a probablement été créé par l'hypersexualisation des femmes dans les *comics*, celle qui a mené au *statu quo* masculin qui est aujourd'hui celui de l'industrie. Pour l'historienne spécialisée dans le *comics* Trina Robbins, la situation trouve ses racines dans les années 1970, alors que les femmes se mettent à travailler dans la bande dessinée américaine, mais évitent visiblement les super-héros où « la représentation des personnages féminins par les auteurs et les dessinateurs se fait de plus en plus sexiste ¹⁶⁵. » Pourtant, de manière étrange, Jean-Marc Lainé fait quant à lui un constat inverse, arguant que, à la même période « Jack Kirby donnait de nouveaux pouvoirs et un vrai rôle de mère à Sue Storm, on créait Sif, la déesse guerrière qui n'a pas besoin d'aide, Stan Lee et John Romita faisaient de Mary-Jane une fofolle libre mais pourtant sensible, Englehart émancipait Peggy Carter de l'ombre de Captain America pour lui faire connaître une idylle avec un noir, Claremont faisait des femmes les membres les plus puissants des X-Men... ¹⁶⁶ »

Et force est de constater que, en réalité, les deux auteurs ont raison. Tout d'abord parce que, selon que l'on veuille voir le verre à moitié vide ou à moitié plein, on peut toujours choisir de se concentrer sur les auteurs paritaires ou sur les auteurs misogynes, tout comme on peut choisir de se concentrer sur les personnages dégradés ou sur les personnages améliorés, mais aussi et surtout parce que le sexisme, pour peu qu'il ne se traduise que par une hypersexualisation visuelle des personnages, n'est pas fondamentalement incompatible avec leur développement psychologique en

165. Casey Franklin, « *No Girls Allowed* », *Gadfly Online*, article disponible en ligne : <http://www.gadflyonline.com/8-13-01/ft-girls-allowed.html> (consulté le 2 septembre 2012).

166. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 129.

parallèle. En caricaturant, on peut très bien imaginer qu'un auteur écrive les dialogues des personnages en s'inspirant des textes de Simone de Beauvoir tandis que son dessinateur prend pour modèle un calendrier *Playboy*. Cette idée irait d'ailleurs en accord avec les théories de Jeffrey A. Brown, pour lequel l'héroïne d'action moderne est le produit à la fois des enquêtrices des romans d'Agatha Christie et des femmes fatales des films noirs des années 1930 et 1940, avec un détour par *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* pour les tenues moulantes, et par les héroïnes de *blaxploitation* pour leur caractère intraitable ¹⁶⁷. Il exprime ensuite, en ces termes, la contradiction inhérente à cette nouvelle héroïne d'action, qui connaît ses premiers balbutiements dans les années 1970 pour s'épanouir (à sa manière) réellement à partir des années 1990 :

« D'un côté, elle est fondamentalement à des lieues des rôles passifs traditionnellement offerts aux femmes. Elle mène la narration et est maîtresse de son destin, fait ses propres choix et mène ses combats seule. Elle est perspicace et intelligente, forte émotionnellement et physiquement, et est clairement représentée comme un idéal d'héroïsme auquel le public s'identifie. D'un autre côté, l'héroïne d'action perpétue un idéal de beauté et de sexualité qui a toujours été la valeur culturelle principale des femmes dans notre société. [...] Les héroïnes d'action sont, par convention, belles, glamour, et sexualisées ¹⁶⁸. »

Mais Brown parle ici de l'héroïne d'action dans la culture populaire en général, son livre explore le cinéma, la télévision, le *comics* et le jeu vidéo. Il est tout de même nécessaire de noter que le cas du *comics* est un des domaines les plus extrêmes en termes de sexualisation du corps féminin. Le problème n'est pas tant, au fond, que les super-héroïnes soient toutes belles, jeunes, athlétiques et bien

167. Jeffrey A. Brown, *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, University Press of Mississippi, 2011, p. 6.

168. *Ibid.*, p. 7.

formées. Comme n'a pas manqué de me le faire remarquer Devin Grayson lors de notre entretien, les super-héros masculins correspondent aux mêmes critères, et ne sont pas non plus représentatifs de la population masculine dans son ensemble, purement et simplement parce qu'ils n'ont pas à l'être :

« Les comics de super-héros sont nés en tant que fantasmes de pouvoir masculin et la majorité des gens travaillant encore dans l'industrie sont des fans qui ont grandi ¹⁶⁹. »

Ainsi, les formes des super-héroïnes ne sont finalement rien de plus que l'équivalent des corps musculeux des super-héros en ce qu'ils correspondent tous deux aux idéaux définis pour ces genres par la société, qu'on les apprécie ou non. En tant qu'héritières des femmes fatales, certaines super-héroïnes font même de la conscience de leur sensualité une arme et une définition essentielle de leur personnalité réelle. Ainsi, si Devin Grayson était « légèrement gênée » par la manière dont Catwoman était hypersexualisée par son dessinateur à l'époque où elle en écrivait les histoires, elle avoue avoir été « bien plus dérangée ¹⁷⁰ » par le traitement d'un de ses dessinateurs suivants, qui avait fait le choix radicalement inverse de la déssexualiser : privé de ses atouts physiques, un personnage peut ne plus être le même, et il est en fait souvent question de savoir trouver un juste milieu. Le problème, finalement, ne vient pas tant du corps en lui-même que de la manière dont il est parfois exagéré à l'excès, mais surtout de la manière dont il est vêtu, puis positionné par le dessinateur. Ce sont ces éléments, plus que la simple existence du corps de la super-héroïne en lui-même, qui font d'elles non plus des personnages dans lesquels il est possible de se projeter, mais, comme le dit l'auteur Michael Chabon, « de simples fan-

169. Entretien réalisé avec Devin Grayson par mail le 29 août 2012.

170. *Ibid.*

tasmes masturbatoires adolescents ¹⁷¹». Ce point a d'ailleurs, d'une certaine manière, pu être particulièrement visible lors du lancement des 52 nouveaux titres de DC en 2011, dont trois ont principalement attiré l'attention, précisément à cause de leur représentation des femmes et, dans une moindre mesure, de leur sexualité ; le tout a été brillamment résumé par la journaliste Laura Hudson dans *Comics Alliance* ¹⁷². Le premier des titres incriminés est *Catwoman*, dans lequel on présente visuellement la nouvelle version du personnage au lecteur en montrant d'abord ses seins, puis ses fesses, alors qu'elle est en sous-vêtements de dentelle rouge. Le second est *Red Hood & The Outlaws*, dans lequel Starfire, un personnage féminin secondaire, est introduite – en dessin pleine page – dans la mer, portant un bikini minuscule et avec une poitrine démesurée, avant qu'elle n'aille séduire un des héros de la série (simplement allongé sur une chaise longue) en prenant des poses anatomiquement farfelues. Enfin, le troisième est *Voodoo*, dans lequel l'héroïne est strip-teaseuse et nous est donc présentée en pleine activité. Là où un super-héros masculin nous serait présenté de façon à faciliter l'identification du lecteur, ces trois personnages féminins sont donc d'emblée proposées comme des objets de contemplation, contournées dans des postures improbables qui les imposent plus comme des images dédiées à une existence figée (comme une *pin-up*) qu'à une existence de papier placée sous le signe du mouvement offert par l'art séquentiel, ce qui est pourtant censé être le propre de la bande dessinée dans son ensemble, et plus particulièrement de la bande dessinée d'action : là où les hommes bénéficient au gré de l'enchaînement des vignettes d'un mouvement fluide et continu qui

171. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 175

172. Laura Hudson, "The Big Sexy Problem With Superheroines and Their 'Liberated Sexuality'", *Comics Alliance*, 2011 : <http://www.comicsalliance.com/2011/09/22/starfire-catwoman-sex-superheroine/> (consulté le 2 septembre 2012).

les définit, le « mouvement » illusoire réservé aux femmes n'est en fait qu'une succession de poses suggestives.

Pourtant, toute la difficulté qu'il existe à prendre une position bien définie sur le personnage de la super-héroïne en elle-même réside dans le fait qu'elle est finalement souvent l'égale du super-héros à l'intérieur même des histoires, toute sexuée qu'elle soit. Comme le dit Jeffrey A. Brown, lorsqu'il évoque leur retour en force au début des années 1990 :

« les super-héroïnes de comic book ont été revitalisées dans cette ère où les genres de l'action étaient omniprésents, et les nouvelles versions de Wonder Woman, Batgirl, Catwoman ou Storm se battaient côte à côte avec leurs équivalents masculins, à la fois dans les histoires mais aussi sur les présentoirs des librairies. Après des décennies à jouer le sidekick ou la méchante, la nouvelle héroïne d'action était enfin devenue elle-même ¹⁷³. »

Le constat est d'ailleurs partagé par Danny Fingeroth, qui souligne que, jusqu'aux années 1990, « si une femme était puissante – vraiment puissante – elle était soit maléfique, soit rendue maléfique par le pouvoir ¹⁷⁴ ». Et on aura bien sûr en tête deux cas antagonistes : la montée en pouvoir de Jean Grey à la fin des années 1970 qui se traduit finalement par sa transformation en incarnation du mal cosmique, et la réinvention de Wonder Woman en simple karateka humaine en 1968. Cette dernière modification, opérée par Dennis O'Neil, était une tentative de rapprochement du personnage de celui de Emma Peel, la moitié du duo central de *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* ¹⁷⁵. En effet, Emma Peel semble avoir été à ce moment une icône non négligeable des avancées féministes, en tant que femme sachant se battre, et battant même à plate couture des hommes. Même dans la série télévisée *Batman*

173. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 5-6.

174. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 80.

175. Marc DiPaolo, *op. cit.*, p. 79.

qui était diffusée à la même période, il n'était pas question de voir des femmes se battre sérieusement, comme s'en rappelle Yvonne Craig, l'interprète de Batgirl : « J'admire Diana Rigg, qui faisait plein de karaté à l'époque dans *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*, mais mon producteur ne voulait pas que Batgirl touche de près ou de loin aux arts martiaux. Il trouvait que ne faisait pas très féminin de donner des coups de karaté aux gens ¹⁷⁶. »

Ainsi, Dennis O'Neil qui, comme on l'a déjà vu, a marqué son passage à DC Comics par une conscience sociale fortement marquée, avait à n'en pas douter l'intention de souligner la force et l'indépendance de Wonder Woman en lui offrant une connaissance des arts martiaux. Mais, ce faisant, il la privait aussi de ses pouvoirs, et réduisait donc la femme la plus puissante de l'univers DC au statut de simple mortelle ce qui ne connut qu'un succès mitigé (surtout auprès des mouvements féministes et notamment de Gloria Steinem, qui avait fait de Wonder Woman une icône du mouvement ¹⁷⁷), et fut annulé environ quatre ans plus tard. L'erreur d'O'Neil a simplement été de s'attaquer à Wonder Woman, qui est certainement la plus intouchable des figures féminines super-héroïques, qui a presque été créée telle quelle par l'inventeur, psychologue, bigame adepte du bondage et féministe avant l'heure, William Moulton Marston ¹⁷⁸. Marston, en effet, avait créé le personnage directement pour offrir au public un équivalent féminin de Superman mais également une figure d'identification forte et positive pour les jeunes filles : enfantée métaphoriquement par deux femmes (un point qui sera malheureusement modifié en 2011), Wonder Woman grandit dans un univers exclusivement féminin et ne le quitte que par altruisme, pour venir en aide à une humanité

176. Catherine Driscoll, *op. cit.*, p. 59 (traduit par Civan Gurel).

177. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 143.

178. *Ibid.*, p. 237.

en péril. Lors de ses aventures, elle se trouve fréquemment dans une situation de puissance vis-à-vis des hommes, qu'elle ligote pour les forcer à lui dire la vérité, et « inverse les clichés scénaristiques sexués en allant régulièrement à la rescousse du Major Steve Trevor, qui prenait alors le rôle occupé par Lois Lane chez Superman ¹⁷⁹ ». Et, bien entendu, la super-héroïne fait tout ceci dans son traditionnel bustier et minishort.

Et c'est bien là que se situe l'enjeu du délicat numéro d'équilibre auquel s'adonne quotidiennement la super-héroïne moderne. Car, pour peu qu'elle ne soit pas exploitée sexuellement par des auteurs dégoulinants de perversité, sa féminité, mise en avant par son apparence, sa coquetterie et sa tenue, peut devenir en elle-même une revendication féministe, la preuve qu'il est possible de « porter du maquillage et des talons tout en s'attaquant aux plus puissantes manifestations maléfiques ¹⁸⁰ ». Le message véhiculé par la super-héroïne est alors qu'il n'est pas nécessaire de ressembler à un homme pour être puissant, et qu'il n'est pas nécessaire d'être viril pour être fort. Dans certains cas, Catwoman dans *Batman* ¹⁸¹ par exemple, on pourra même voir des femmes costumées retourner à leur avantage les préconceptions sexistes de leurs adversaires masculins à leur égard. De manière générale, il apparaît d'ailleurs généralement que les lectrices ou les auteurs féminins n'ont pas de réel problème avec le *sex-appeal* des personnages, tant que celui-ci reste un élément naturel. Et la manière la plus simple d'atteindre cet équilibre, à n'en pas douter, est le recrutement de femmes auteurs dans l'industrie, même s'il est difficile dans les conditions actuelles, d'attirer un lectorat féminin. Les seules personnes ayant alors le pouvoir de briser ce cercle sont en fait non pas tant les auteurs et les

179. *Ibid.*, p. 236.

180. Danny Fingeroth, *op. cit.*, p. 93.

181. Tim Burton, *Batman*, 1989.

dessinateurs que les éditeurs¹⁸² qui, par leur rôle de superviseur, ont une influence directe sur le contenu des titres qu'ils publient. Si les maisons d'éditions décidaient réellement d'arrêter de faire de leurs personnages féminins des *pin-ups* empêchant un élargissement du lectorat (probablement en vertu d'une vieille croyance populaire selon laquelle le sexe vend), celles-ci auraient plus de place pour s'épanouir et faire de leur sexualité non plus seulement un élément visuel mais également un élément scénaristique. Comme le dit l'éditrice (chez Marvel) Jeanine Schaeffer, il suffit parfois de peu de choses :

« L'expression faciale est essentielle. C'est une chose d'avoir un beau décolleté et de ressembler à une super-héroïne à la fois intraitable et sexy, mais si on a une tête d'actrice porno en plus d'avoir les seins à l'air, alors le personnage est fichu¹⁸³. »

Il n'appartient donc qu'aux éditeurs de faire la preuve de leurs bonnes intentions et d'orchestrer un changement en profondeur des représentations dans leur média. Sur ce point comme sur d'autres, il est clair que le succès cinématographique d'un film de super-héroïne serait la meilleure avancée possible pour la cause mais, là encore, seuls les chiffres dictent leur loi. Non seulement les films de super-héroïnes sortis jusqu'à présent (*Catwoman* et *Elektra*) sont des échecs commerciaux, mais selon Jeffrey A. Brown, cette situation est généralisée au film d'action féminin dans son ensemble, qui peine à systématiser son succès depuis la fin des années 1990¹⁸⁴. Comme Brown, à l'issue de cette analyse de la

place de la femme dans les représentations super-héroïques, on est partagé entre « l'espoir que les héroïnes d'action incarnent un changement culturel radical dans la répartition des rôles en fonction du sexe, et la crainte qu'elles n'aient fait que solidifier l'érotisation des personnages féminins ». La super-héroïne est un personnage qui devrait pousser les spectateurs ou les lecteurs à ne pas oublier que l'habit ne fait pas le moine, et, dans cette période d'incertitude qui est particulièrement manifeste dans le milieu du comics, on ne peut que se demander si la balance est réellement en train de peser du bon côté. Si l'on considère que les représentations culturelles d'une société sont représentatives de ce qui se trame dans l'inconscient collectif de sa population, alors on peut aisément comprendre en quoi cette problématique qu'on pourrait croire *a priori* futile est en réalité primordiale.

De même, les homosexuels représentent une minorité dont l'intégration par la société reste difficile, et il est donc nécessaire que la culture joue son rôle, non seulement en leur donnant une visibilité, mais surtout une visibilité positive (*i.e.* en tant que super-héros) afin de faciliter leur acceptation par le grand nombre et de lutter contre les préjugés. Il s'agit d'un point capital puisque, comme le dit Marc DiPaolo, « la manière dont ils sont représentés par les auteurs [...] et la manière dont ils sont reçus par les fans sont des baromètres de la perception des gays par la société dans son ensemble¹⁸⁵ ».

Pourtant, cette inclinaison positive n'a pas toujours été une évidence. Ainsi, selon l'auteur de *comics* et éditorialiste Peter Allen David, la première représentation de l'homosexualité qu'on trouve chez Marvel date de 1980 et apparaît dans un épisode où Bruce Banner (*alter ego* de Hulk) échappe de justesse à un viol que veulent commettre sur lui deux homosexuels¹⁸⁶. L'épisode n'était censé

182. Idée judicieusement mise en exergue par Devin Grayson lors de notre entretien par mail du 29 août 2012.

183. Laura Hudson, "The Lady Editors of Marvel Talk 'Girl Comics'", *Comics Alliance*, 2012, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.comicsalliance.com/2010/03/01/girl-comics-marvel-interview/#ixzz25G9xrRyk> (consulté le 3 septembre 2012).

184. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 9.

185. Marc DiPaolo, *op. cit.*, p. 9.

186. Peter David, "When You Wish Upon Northstar", *Comics Buyer's Guide*, 14

n'être qu'anecdotique : dans chaque épisode de *Hulk*, on attend que Bruce Banner soit saisi d'une émotion intense (le plus souvent la peur ou la colère) afin de se transformer en monstre vert et de donner au lectorat ce pour quoi il a payé. Le renouvellement des péripéties est pour les auteurs un challenge mensuel. Néanmoins, étant donné que la perception des homosexuels par la société était encore plus dure qu'aujourd'hui, que leurs représentations dans les industries culturelles étaient peu nombreuses et que l'OMS considérait encore l'homosexualité comme une maladie mentale, on peut considérer que ce baptême se fit sous de mauvais augures. Un an plus tôt, l'éditeur Jim Shooter avait d'ailleurs interdit la représentation des gays chez les super-héros de Marvel, où il était en poste, empêchant ainsi son auteur John Byrne de créer, comme il le désirait, un personnage ouvertement gay¹⁸⁷. Ces deux événements, qui ont lieu au sein de la même maison d'édition et à quelques mois d'intervalle seulement, sont bien révélateurs du climat de tâtonnement qui devait régner à l'aube des années 1980 dans les industries culturelles, alors que la libération sexuelle a été digérée mais que l'ombre du Sida va bientôt s'abattre sur l'image des homosexuels, provoquant un climat délétère et tendu. Le personnage de Byrne, Northstar, n'est cependant pas entièrement rejeté, et il intègre tout de même les pages des *comics* : son créateur n'a tout simplement pas le droit de le déclarer gay ou de le montrer avec un homme. Byrne s'accommode de ces contraintes en jouant sous les sous-entendus pour faire de Northstar un personnage ambigu et subversif, dont

février 1992, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.peterdavid.net/2004/11/23/when-you-wish-upon-northstar/> (consulté le 5 septembre 2012). Bien qu'il ne le cite pas explicitement, le numéro auquel fait référence David est Jim Shooter et John Buscema, *The Hulk!* #23, Marvel Comics, 1980.

187. Alan Kistler, "LBGT Characters, Themes Throughout Comics History", *Comic Book Resources*, 2012 : <http://www.comicbookresources.com/?page=article&cid=39194> (consulté le 5 septembre 2012).

on comprend l'orientation sexuelle de manière tacite¹⁸⁸. Il finira par faire son *coming-out* en 1992, lors d'une conférence de presse à l'intérieur des pages de la série *Alpha Flight*¹⁸⁹, qui prépare, sans le savoir, le retentissement médiatique de la chose. En effet, évenement rarissime, le prestigieux *New York Times* relate l'histoire, écrivant :

« Un jour la culture mainstream sera en paix avec les Américains gays. Quand ce jour arrivera, la révélation de Northstar sera vue pour ce qu'elle est : le signe bienvenu d'une progression sociale¹⁹⁰. »

Selon l'auteur du récit, Scott Lobdell, ce jour pouvait arriver rapidement, puisqu'il estime que la réaction des lecteurs était « positive à 98 %¹⁹¹ » et que le numéro a vu son tirage doublé de manière inattendue¹⁹². Si cette réception satisfaisante a pour conséquence positive de pousser le rival DC à « riposter » en proposant à son tour un personnage gay¹⁹³ (mais secondaire et aujourd'hui oublié), la réaction de la maison d'édition Marvel elle-même se révèle assez incompréhensible. Peter Allen David s'en rappelle en ces termes :

« La position officielle de Marvel vis-à-vis de leur publication révolutionnaire était "aucun commentaire." [...] Personne ne pouvait, ou ne voulait, revendiquer la chose. Le message délivré au public américain était très clair. Quelqu'un de très haut placé (à coup sûr plus haut placé que [le rédacteur-en-chef Tom] DeFalco) était extrêmement embarrassé par cette histoire¹⁹⁴. »

188. Peter David, *op. cit.*

189. Scott Lobdell et Mark Pacella, *Alpha Flight* #106, Marvel Comics, 1992.

190. "The Comics Break New Ground, Again", *The New York Times*, 1992, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.nytimes.com/1992/01/24/opinion/the-comics-break-new-ground-again.html> (consulté le 5 septembre 2012).

191. Emmett Furey, "Homosexuality in Comics – Part II", *Comic Book Resources*, 2007, article disponible à cette adresse : <http://www.comicbookresources.com/?page=article&cid=10809> (consulté le 5 septembre).

192. Alan Kistler, *op. cit.*

193. Peter David, *op. cit.*

194. *Ibid.*

Et pour cause : l'homosexualité de Northstar ne serait pratiquement jamais « utilisée » dans les histoires, il ne serait jamais vu en train d'embrasser un homme, et il resterait de toute manière célibataire jusqu'en 2009.

En juin 2012, soit un mois après les déclarations de Barack Obama en faveur du mariage homosexuel, Northstar s'unirait avec son compagnon lors d'un des événements les plus médiatisés de l'année dans le milieu du *comics*. Car si la médiatisation d'*Alpha Flight #106* il y a une vingtaine d'années était un accident, les maisons d'éditions connaissent aujourd'hui l'utilité et la puissance commerciale potentielle des relations presse. Le mariage est donc devenu un événement médiatique au sein duquel rien n'a été laissé au hasard. David Gabriel, le vice-président des ventes de Marvel, le reconnaît volontiers :

« Nous tenions à être prudents, attentifs à l'attention des médias et précautionneux quant à la manière dont nous allions annoncer les choses. Bien sûr, nous voulions faire des ventes, mais il s'agissait aussi de diffuser le message, parce que je pense que c'est un excellent message ¹⁹⁵. »

À peu près au même moment, DC réintroduisait le tout premier Green Lantern, devenu gay, dans son univers, et présentait un tout nouveau super-héros, Bunker, lui aussi ouvertement gay, donnant à 2012 des airs de courses à la publicité *gay-friendly* au *comics* de super-héros. Si cette augmentation soudaine du nombre de super-héros gays est, dans l'absolu, une progression à ne pas dénigrer, elle semble donc entachée d'une certaine forme d'opportunisme qui pousse à la relativiser. Selon l'auteur Devin K. Grayson, « les pressions parentales et la dépendance commerciale vis-à-vis des spon-

sors et des corporations ont été et continuent d'être deux des plus gros facteurs de censure homophobe dans le *comics* ¹⁹⁶ », et le fait que les éditeurs suivent les déclarations audacieuses de leur président plutôt que de les précéder, ou même de les susciter, semble effectivement aller en ce sens. On ne peut que trouver dommage que le *comics* de super-héros perde son rôle de guide pour en être réduit à une position de suiveur. Cette remarque n'est cependant valable, bien sûr, que pour les personnages représentatifs du *mainstream*, où les enjeux commerciaux sont plus importants. Ainsi, le label Wildstorm, appartenant légalement à DC mais n'ayant avec la maison-mère que des rapports distants jusqu'à récemment, avait déjà vu un mariage homosexuel avoir lieu dans ses pages, dès 2002, avec l'union d'Apollo et Midnighter, deux piliers de son univers et clairement identifiés comme couple gay depuis le début des années 2000. D'une manière assez intéressante et pertinente, l'auteur Marjorie Liu, sans renier que ces mariages sont bel et bien des avancements dans la cause des représentations des gays dans le *comics* de super-héros, se permet tout de même de questionner leurs motivations :

« Il y a des gens qui ne sont pas à l'aise avec l'idée de voir deux hommes ou deux femmes flirter, se donner des rendez-vous et développer une relation. Alors les marier est une manière de se débarrasser de tout ça, parce que les couples mariés ne sont plus vraiment censés flirter ¹⁹⁷. »

Et, de ce point de vue, effectivement, le mariage gay dans les *comics* se double de l'ombre de la gêne du regard hétérosexuel, et devient paradoxalement une sorte de compromis visant à légitimer une relation qui pourrait autrement être considérée comme choquante par les lecteurs les plus conservateurs.

195. Alan Kistler, « CCI: Northstar – Coming out to Get Married », *Comic Book Resources*, 2012, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=39892> (consulté le 5 septembre 2012).

196. Emmett Furey, « *Homosexuality in Comics – Part III* », *op. cit.*

197. Alan Kistler, *op. cit.*

La difficulté consistant à trouver un ton juste pour dessiner les contours d'une représentation des homosexuels, qui ne soit pas offensante ou caricaturale sans avoir l'air trop prude, est un problème auquel peuvent être confrontés les lecteurs hétérosexuels, tout simplement parce qu'en dépit de leurs bonnes intentions, ils ne connaissent pas de l'intérieur la situation dont ils veulent traiter. Devin Grayson, par exemple, qui est une auteure ouvertement bisexuelle, critiquait lors de notre entretien les créations de Greg Rucka, pourtant connu et respecté pour ses personnages homosexuels chez DC (Renée Montoya et Batwoman) : « tous ses personnages finissent par être la même dure-à-cuire lesbienne barbante [...] c'est un cycle infini de clones qui sortent les unes avec les autres ¹⁹⁸ ». Grayson explique ainsi que, de la même manière dont elle-même « ne sait pas ce que ça fait d'être mariée et de vouloir un enfant » et préfère donc ne pas écrire ce genre de personnage qu'elle ne pourrait pas enrichir de son expérience personnelle, il est plus probable que les auteurs partageant les orientations sexuelles de leurs personnages soient les plus à même de les écrire correctement ¹⁹⁹. Et, effectivement, il est possible que les homosexuels dans les *comics* de super-héros souffrent de cette même tare qui atteint toutes les minorités dans les premiers stades de leurs représentations respectives : ils sont plus définis en tant que représentatifs de leur minorité et en tant que porte-paroles d'une communauté qui manque de voix, qu'en tant que ce qu'ils sont réellement censés être pour avoir du poids : des personnages crédibles. S'interrogeant sur sa sexualité dans *Avengers Academy* #23 ²⁰⁰, un personnage d'adolescente pose judicieusement la question qui résume à elle seule toute

198. Entretien par mail réalisé avec Devin K. Grayson le 29 août 2012.

199. Emmett Furey, *op. cit.*

200. Christos Gage et Mike McKone, *Avengers Academy* #23, Marvel Comics, 2011.

cette problématique : « Est-ce qu'on ne peut pas se contenter d'aimer quelqu'un sans que ça devienne une déclaration politique ? »

La naissance du héros musulman

À peine plus d'un an après le 11 septembre 2001, l'auteur écossais Grant Morrison crée pour Marvel le personnage de Dust dans la série *New X-Men* ²⁰¹. Dust, de son nom civil Sooraya Qadir, est une jeune afghane musulmane et mutante portant le niqab. Elle semble clairement avoir été inventée puis exploitée éditorialement dans le seul but de susciter une considération plus positive des musulmans grâce au pouvoir d'évocation des comics, et de combattre les préjugés des lecteurs vis-à-vis de l'Islam. Ces points ont été atteints avec plus ou moins de succès, mais leur développement a en tout cas attiré autour du personnage une attention médiatique démesurée par rapport à son importance réelle dans la série (dont elle n'est pas le personnage principal), ce qui était de toute manière, à n'en pas douter, une intention corolaire de Marvel. Le traitement du personnage de Dust en lui-même est relativement didactique, puisque, étant adolescente, elle est rapidement intégrée à un internat réservé aux mutants et se retrouve dans la même chambre que Surge, une jeune fille de son âge préférant les tenues légères et colorées. Lors de leur première rencontre se tient un dialogue où Surge accuse tout à fait gratuitement sa nouvelle colocataire d'être intolérante, avant de lui reprocher son port de la burqa, qui est – selon elle – une insulte aux droits des femmes. L'intention de l'auteur est bien évidemment transparente : il s'agit de mettre le jeune lecteur américain moyen face à ses propres préjugés et idées reçues vis-à-vis des musulmans en les présentant du point de vue de l'innocente Dust, ce qui est censé le pousser à réfléchir sur son propre comportement.

201. Grant Morrison et Ethan Van Sciver, *New X-Men* #133, Marvel Publishing, 2002.

On apprend, bien entendu, très rapidement que si la jeune musulmane porte la burqa, c'est par choix et non pas parce qu'elle s'en sent contrainte. Le problème de ce genre de scène est que, si elle est trop appuyée (et, dans les dialogues impliquant ce personnage, elle l'est toujours), le lecteur n'a plus le sentiment d'être face à un récit de fiction mais face à une leçon de morale. Or, la clef de la transmission d'idées par la mythologie super-héroïque est justement de parvenir à faire passer des messages politiques ou idéologiques sans jamais perdre de vue la dimension ludique et le rythme narratif des dialogues et du déroulement de l'histoire; si cette partie-ci est ratée, alors on peut être sûrs et certains que le message ne sera pas assimilé par le lecteur.

Selon Jack Shaheen, la femme musulmane est représentée dans les œuvres culturelles américaines selon deux archétypes récurrents presque jusqu'à la systématisation : elles sont soit « des danseuses du ventre désirables et peu vêtues, soit des femmes au foyer grassouillettes, sans visage et boudinées dans des habits sombres ²⁰² ». Dans les deux cas, elle est en tout cas présentée en victime d'oppression qui a besoin d'être sauvée, pourquoi pas par la démocratie, comme pour augmenter l'aspect maléfique de la représentation des musulmans (dans le titre de son essai, Dar parle même de *diabolisation*). Or, si elle n'est apparue que relativement peu de fois, Dust est un personnage qui semble sans cesse osciller entre le refus d'adhérer à ces stéréotypes et leur confirmation. On trouve d'ailleurs une occurrence particulièrement parlante de cette contradiction si l'on compare les deux premières apparitions du personnage, qui se déroulent toutes deux dans un contexte d'agression par des Talibans. La première fois qu'elle est présentée au lecteur, elle utilise ses

pouvoirs pour arracher littéralement la peau de la main d'un de ses agresseurs, les mettant tous en déroute. En revanche, lorsqu'on la retrouve quelque temps plus tard, elle est en situation de faiblesse et sur le point d'être violée, lorsque le X-Men Wolverine vole à sa rescousse. Ainsi, si on avait pu placer en elle des espoirs de voir enfin une femme musulmane forte et n'ayant besoin ni des hommes ni (symboliquement) de la démocratie ou de l'Occident pour se protéger de ses propres compatriotes, ces espoirs sont directement anéantis par sa seconde apparition, qui la replace dans la tradition des représentations de femmes musulmanes prostrées. Jehanzeb Dar ajoutera également que cette soumission est particulièrement soulignée dans le rapport du personnage à la religion :

« Chaque fois que le lecteur voit Dust, elle est en train de prier pour demander à Dieu de lui pardonner quelque péché qu'elle aurait commis. De cette manière, elle confirme le stéréotype négatif représentant l'Islam comme une religion contraignante et Dieu comme une entité auprès de laquelle on doit constamment s'excuser, surtout si l'on est une femme ²⁰³. »

Par cette remarque, Dar souligne en fait la méconnaissance des auteurs de comics de la religion musulmane. Même armé de bonnes intentions, il est difficile pour qui n'a pas de proche musulman de se renseigner exactement sur les réalités de l'Islam, tant les informations contradictoires pullulent autour de nous. Plus tard, Dar pointera également des explications erronées placées dans la bouche de Dust au sujet de ses raisons de porter le niqab ²⁰⁴, tandis que Jeffrey A. Brown, quant à lui, remarque que le principe même de cet habit (la modestie vis-à-vis du regard des hommes) entre « en contradiction avec les conventions fétichistes du costume de super-héros. Une burqa (ou niqab) est censée cacher le corps d'une femme [...]

202. Jack Shaheen, *Jack Shaheen Versus the Comic Book Arab*, 1991, cité par Jehanzeb Dar, *Holy Islamophobia, Batman! Demonization of Muslims and Arabs in Mainstream American Comic Books*, in Joe L. Kincheloe, Shirley R. Steinberg, Christopher D. Stonebanks, *Teaching Against Islamophobia*, Peter Lang, 2010, p. 106.

203. Jehanzeb Dar, *op. cit.*, p. 108.

204. *Ibid.*

Mais, si la burqa de Sooraya couvre son corps, ses courbes restent apparentes. Sa burqa est parfois dessinée comme moulante afin que les lecteurs puissent voir apparaître clairement la forme de ses seins, de ses fesses et de ses jambes. À d'autres moments, elle est représentée dans l'intimité, sans burqa et en sous-vêtements, afin que les lecteurs n'oublient pas qu'elle reste séduisante en dépit de ses opinions culturelles et religieuses conservatrices²⁰⁵.»

Ainsi, cette nouvelle étrange contradiction la place à mi-chemin entre l'archétype fantasmé de la femme orientale voilée, donc mystérieuse et désirable, et ses convictions qui auraient plutôt tendance à en faire un personnage cherchant peu à éveiller le désir sexuel chez des anonymes autour d'elle. Si ce problème *a priori* mineur est à mettre sur le compte du *male gaze*²⁰⁶, il démontre bien l'aspect parfois artificiel qui résulte d'un acte de création de personnage aussi réfléchi et calculé que celui qui a donné naissance à Dust.

Ce n'est que récemment que DC Comics a, à son tour, créé un personnage musulman positif en 2011 avec Nightrunner dans le cadre de *Batman Inc.*, événement au cours duquel Batman voyage de pays en pays pour y former sur place un représentant supposé y exercer son autorité. Lors de son arrivée en France, il choisit un jeune musulman d'origine algérienne, habitant de Clichy-sous-Bois et qui, après avoir perdu son meilleur ami à la suite d'une bavure policière lors des émeutes de 2005, a choisi la voie de la justice plutôt que celle de la vengeance. Cette fois-ci, c'est bien sûr ce dernier point qui est mis en avant et, de manière terriblement symbolique, le personnage détaille au lecteur cet état d'esprit serein et apaisé alors qu'il est en train de prier à genoux. La juxtaposition

subtile du texte et des images remet en cause chez le lecteur le lien qui pouvait exister pour lui entre religion et fanatisme. À travers cet agencement savant, l'auteur et l'illustrateur séparent l'Islam de la vengeance et de l'idée même de meurtre, puisque la voie empruntée par le jeune homme est la même que Batman : celle de la préservation de toute vie. Tout comme pour Dust chez Marvel, la création de Nightrunner a été extrêmement médiatisée, y compris en France en raison de l'origine du personnage, et a pu susciter de vives polémiques de la part d'influents blogueurs conservateurs choqués par le fait que Batman puisse se choisir en France un représentant issu de l'immigration et résidant en banlieue. Le fait que le récit soit écrit par un anglais et non pas par un américain n'a peut-être pas aidé non plus. Le geste était en tout cas plutôt audacieux de la part de DC, qui aurait pu faire un choix plus consensuel. Il a donc été d'autant plus étonnant de découvrir, quelque mois plus tard, que la maison d'édition avait décidé d'annuler au dernier moment la publication de *Superman #712*, dans lequel il était annoncé qu'un nouveau super-héros musulman devait également être introduit, cette fois-ci bel et bien sur le sol américain. À l'annonce de cette censure inattendue dont l'explication fut trop vague et générique pour satisfaire quoi que ce soit, les médias spécialisés se sont empressés de crier au racisme mais, en y réfléchissant, l'accusation ne tenait pas la route si on prenait en compte la récente introduction de Nightrunner. Aujourd'hui encore, le mystère reste complet, mais le très respecté site Comics Alliance a émis l'hypothèse (assez probable) que DC, déjà pris entre la polémique autour de son nouveau Batman et la récente menace de Superman de renoncer à la citoyenneté américaine, a décidé de faire profil bas. En effet, la maison préparait le lancement d'une opération éditoriale de grande

205. Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p.181.

206. Expression décrivant le fait que les dessinateurs masculins dessinent souvent les femmes comme ils aimeraient les voir (et non pas comme elles *devraient* être selon leur caractérisation) et, de manière plus mineure, que les auteurs les écrivent en adaptant leur comportement sexuel à leurs propres désirs.

envergure et aurait clairement pu vouloir éviter qu'une polémique incontrôlable parasite sa propre communication ²⁰⁷.

Tout comme, on peut considérer que Nightrunner est un dérivé positif du stéréotype du musulman français présenté dans les médias (arabe, priant sur un tapis en plein air, vivant à Clichy-sous-Bois, vêtu d'un sweat à capuche, victime de la police), Jehanzeb Dar considère que, «étant donné que Dust est pour l'instant la seule musulmane de l'univers de X-Men, sa représentation a tendance à symboliser l'ensemble des musulmanes ²⁰⁸». Il est frappant de constater à quel point ce reproche est similaire à celui qu'adressait Dwayne McDuffie aux personnages noirs et afro-américains des années 1970, 1980 et 1990. On pourrait penser que l'histoire se répète puisque, récemment, deux frères d'origine arabe et de confession musulmane résidant aux États-Unis ont pris sur eux de publier un comics de super-héros musulman, d'une manière analogue à ce qu'avaient fait Dwayne McDuffie et ses associés au début des années 1990 avec Milestone. Ceux-ci, appelés Adil et Kalil Imtiaz ne sont pas, contrairement à McDuffie, des auteurs et dessinateur de métier (et leur amateurisme se ressent à tous les niveaux dans leur *comics*), mais ils bénéficient en revanche d'atouts considérables qui manquaient à Milestone : Internet et la naissance du marché des eBooks. Ceux-ci permettent aux frères Imtiaz et à leur série *Buraaq* d'atteindre leur audience (quelle qu'elle soit) sans avoir réellement à se soucier de la rentabilité de leur *comics*, qui n'est vendu que sur leur site internet et sur la plate-forme de ventes en ligne d'Amazon. Internet permet donc aujourd'hui aux éditeurs amateurs de subsister sur le marché même avec un lectorat

pratiquement inexistant (à condition que les auteurs et éditeurs ne cherchent pas à vivre de leur hobby) : sans avoir à payer de coûts d'impression et de diffusion/distribution, les frères Imtiaz pourraient bien faire durer *Buraaq* encore de nombreuses années, avec pour seule limite leur motivation. Il est en tout cas certain qu'ils s'attaquent à un marché de niche, mais c'est également ce qui constitue pour eux un atout : en tapant « muslim superhero » dans Google ²⁰⁹, leur série apparaît comme troisième résultat de recherche, en dépit de sa qualité et de l'inexistence de sa distribution physique. Ceci étant dit, tout comme ce fut pour le cas pour Milestone et les autres éditeurs afro-américains indépendants du début des années 1990, on peut raisonnablement penser que ce radicalisme inverse (qui, comme son prédécesseur, prétend plutôt proposer « un super-héros qui plane littéralement au-dessus des considérations raciales et religieuses ²¹⁰ ») ne constitue pas réellement une solution réelle au problème de la représentation négative des Arabes et des musulmans dans la culture *mainstream*, tout juste une étape, et probablement juste un détail qui sera oublié par l'histoire.

Des guerres et des présidents

Du dirigeant adulé au politique raillé

Selon Jean-Marc Lainé, auteur de *Super-Héros ! La Puissance des Masques*, la population américaine des années 1930 et 1940 est pétrie d'admiration pour Franklin Roosevelt, qui redresse le pays en temps de crise grâce au New Deal et préserve les États-Unis de la guerre en Europe aussi longtemps que possible, tout en étant personnellement malade et souffrant de paralysie. Ainsi,

207. Chris Sims, « *Why Did DC Cancel Superman's Team-Up with a Muslim Hero?* », *Comics Alliance*, 2011, article consultable en ligne à cette adresse : <http://www.comicsalliance.com/2011/06/22/superman-712-muslim/#ixzz255jCx4XX> (consulté le 30 août 2012).

208. Jehanzeb Dar, *op. cit.*, p. 108.

209. Référencement constaté le 31 août 2012.

210. Adil Imtiaz, *Buraaq #1*, SplitMoonArts, 2011, préface.

surmontant son handicap pour accomplir des événements historiques, «Roosevelt incarne la capacité de dépassement et la reconquête de son destin à la force de la volonté ²¹¹.» Les premiers super-héros naissant sous la présidence de Roosevelt et dans l'élan patriotique qui est celui de la Seconde Guerre mondiale, s'inscrivent assez logiquement dans la tendance qui est celle de tous les médias de leur époque : le président est une figure intouchable qui doit être respectée au-delà des convictions politiques des auteurs. Cependant, ses apparitions sont relativement fréquentes : étant donné que la mythologie super-héroïque doit entretenir sa connexion avec le monde de ses lecteurs, l'Amérique dans laquelle ils vivent est la même que celle du monde dans lequel ils sont publiés. Si les super-héros existaient, ils seraient bien évidemment des figures vis-à-vis desquelles le gouvernement ne pourrait pas rester indifférent, et les *comics* adhèrent à cette logique. L'un des exemples les plus célèbres de ce type de représentations est cité par Larry Tye dans son ouvrage de référence sur Superman : quelques mois avant sa mort, le véritable John F. Kennedy avait demandé à DC Comics de promouvoir sa campagne de santé publique visant à encourager les jeunes à faire du sport auprès de ses lecteurs. Dans les pages du *comics*, ceci se traduisit par une demande directe faite par le président au super-héros. Kennedy décéda peu de temps avant la publication prévue de l'histoire, et DC la remplaça donc par un récit plus classique, mais le successeur de Kennedy, Lyndon B. Johnson lui-même, avait eu vent de ce projet et encouragea DC à le publier, avec l'accord officiel de la Maison Blanche et de la famille Kennedy ²¹². Le président défunt était d'ailleurs, dans l'univers de DC, un ami proche de Superman depuis l'adolescence de celui-ci, et l'une des rares personnes

à connaître l'identité secrète du super-héros. Mais, comme le dit Superman lui-même : «Si je ne peux pas faire confiance au président des États-Unis, à qui puis-je faire confiance ²¹³ ?» Toute l'ironie de cette déclaration éclaterait bien sûr au grand jour au moment du scandale du Watergate mais, d'ici là, le président des États-Unis resterait, au moins dans les pages des *comics*, une sorte d'icône quasiment sacrée, dont chaque apparition le présente comme une figure bienveillante et digne d'admiration. Cette situation allait changer à partir de la présidence de Richard Nixon, non seulement à cause de ses actions présidentielles, mais peut-être également en raison du renouvellement générationnel naturel des auteurs de l'industrie du *comics* : dans les années 1960, les artistes qui avaient connu la guerre et avaient été bercés par le patriotisme exacerbé qui l'accompagnait, laissaient la place à des jeunes gens qui avaient grandi dans un monde où les menaces et les enjeux étaient plus ambigus, polémiques, et discutés. Cette génération est celle qui proteste contre la guerre du Vietnam, adoube le Nouvel Hollywood comme esthétique dominante et propulse le rock'n'roll au sommet des *charts*. Résolument contestataire et décidée à changer le monde, elle s'exprime également à travers les *comics* de super-héros. C'est notamment ce qu'a fait Steve Englehart, auteur de Captain America dans les années 1970, qui décide alors de protester à sa manière contre ce qu'il estime être un gouvernement indigne. Comme il l'explique sur son site internet (qu'il entretient lui-même) :

«J'écrivais les histoires d'un personnage qui croyait en les idéaux les plus nobles de l'Amérique à une époque où le président était un escroc. Je ne pouvais pas ignorer la situation. Alors, dans l'univers Marvel, qui ressemblait tant au nôtre, Cap a remonté la trace d'un

211. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 13.

212. Larry Tye, *op. cit.*, p. 198-199.

213. Edmon Hamilton et Curt Swan, *Action Comics* #309, DC Comics, 1964.

complot criminel jusqu'à la Maison Blanche et a vu le président se suicider ²¹⁴. »

En effet, dans l'arc, qui court de *Captain America* #169 à *Captain America* #176, le super-héros découvre que Richard Nixon est à la tête d'une organisation entre la secte et la cellule terroriste, inspirée des francs-maçons, et dont l'objectif est de prendre le contrôle du pays. Probablement par pudeur et étant donné qu'il s'agit là d'un des tout premiers récits de super-héros osant s'attaquer à un président, Nixon n'est jamais nommé ou dessiné de face, mais les lieux dans lesquels s'achève l'aventure et les réactions des personnages qui assistent à la scène sont sans équivoque. Loin d'être anecdotique, cette histoire est d'une importance capitale. D'abord, parce qu'elle est un signe extrêmement clair de l'engagement politique des *comics*, mais également parce qu'elle permet de montrer que les super-héros, contrairement à une croyance bien répandue, ne sont pas forcément les héros et les défenseurs de l'ordre dominant et du pouvoir en place. Le message passe d'ailleurs d'autant mieux que c'est Captain America, le plus patriotique de tous, qui se charge de le faire circuler. La couverture du dernier épisode de l'arc, sur laquelle on voit Steve Rogers jeter à terre son costume et son bouclier aux couleurs du drapeau américain, est lourde de symbole. À la suite de la découverte choquante que le président des États-Unis est en réalité un criminel, le personnage endossera d'ailleurs un nouveau costume et une nouvelle super-identité, au nom, là encore, lourd de sens : Nomad. Le nomade est celui qui n'a pas de patrie, et voir Captain America renoncer à sa propre patrie est le signe d'un désaveu énorme des auteurs de *comics* vis-à-vis de leur gouvernement. Bien entendu, comme dans la mythologie super-héroïque le

statu quo est sacré, et que le costume de Nomad est laid, ajouterai-je à titre personnel, Rogers finit par retrouver son bouclier et ses couleurs premières au bout de quelques mois seulement, mais il est un homme changé. Lui qui était devenu une icône (à la fois éditorialement et dans l'univers des *comics*) pendant la Seconde Guerre mondiale, à une époque où les idéaux américains et le président des États-Unis ne faisaient qu'un, venait de réaliser, en même temps que ses lecteurs, qu'une division était possible. Les *comics*, en même temps que le reste du monde, entraient dans une phase plus cynique et désabusée de leur manière de considérer les institutions. À partir de cette époque, il est devenu très clair que Captain America représentait les valeurs profondes de l'Amérique, et non pas celles de son gouvernement. Le simple fait qu'il soit nécessaire pour lui de faire cette distinction (qui serait d'ailleurs réitérée en 2006 dans *Civil War*) en dit long sur le regard que portent à présent les artistes sur leur pays. Nixon s'attirera ainsi les foudres de presque tous ceux qui décideront d'en faire un personnage de leurs histoires, et on le verra ainsi abandonner le Surfer d'Argent ²¹⁵ à une mort certaine, s'acharner à faire capturer Hulk ²¹⁶ ou encore envisager calmement de perdre quelques millions de citoyens américains sans réellement chercher à réagir ²¹⁷ (bien que cette représentation-ci se fasse après la fin de son mandat).

La présidence de Nixon marqua donc un tournant dans la représentation des dirigeants chez les super-héros. Après lui, que les hommes politiques soient jugés positivement ou négativement par les auteurs et par leur public, ils pouvaient potentiellement être la cible des scénaristes de DC ou de Marvel. Cette perte d'immunité dans le domaine de la fiction, c'est Ronald Reagan qui en fera

214. Steve Englehart, déclaration disponible sur son site internet : <http://www.steveenglehart.com/comics/captain%20america%20169-176.html> (consulté le 6 septembre 2012).

215. Stan Lee et John Buscema, *Fantastic Four* #123, Marvel Comics, 1972.

216. Gary Friedrich et Dick Ayers, *Incredible Hulk* #152, Marvel Comics, 1972.

217. Alan Moore et Dave Gibbons, *Watchmen*, DC Comics, 1987.

peut-être le plus durement les frais, encore une fois dans les pages de *Captain America*. Le super-héros étant devenu le symbole d'un patriotisme indépendant du gouvernement, il a été souvent utilisé pour dénoncer des hommes politiques réels dont les auteurs considéraient qu'ils étaient indignes de leur position ou ne correspondaient pas aux valeurs réelles de l'Amérique. En 1988, Captain America, qui traverse alors une nouvelle crise de désillusion et se fait simplement appeler « The Captain » est confronté à un Ronald Reagan transformé en reptile mutant, dans un numéro ²¹⁸ dont la couverture annonce « *The Deadliest Snake of All* » (le plus mortel de tous les serpents), ce qui est une insulte à peine déguisée, étant donné que « *snake* » est en anglais un terme familier pour désigner une personne vicieuse et sournoise. Si, au bout du compte, le président était victime de la transformation et que le scénariste n'insinue cette fois-ci pas la moindre conspiration, Reagan a tout de même été transformé en créature inhumaine frappée par Captain America, ce qui n'aurait pas été le cas d'un président apprécié par l'artiste, et démontre également, une fois encore, de quelles attaques les dirigeants peuvent être la cible. Dans la minisérie à succès *The Dark Knight Returns* ²¹⁹, située dans un futur dystopique, l'auteur Frank Miller fait quant à lui d'une présidence à vie de Ronald Reagan un élément crucial de la peinture cauchemardesque qu'il peint des États-Unis. Dans *The Dark Knight Returns*, en effet, le pays décadent a succombé à la délinquance et à la criminalité tandis qu'à l'international, une troisième guerre mondiale se profile; au centre de la débâcle, un Reagan toujours souriant ignore complètement l'état dans lequel se trouve son pays. Non seulement cette sombre peinture témoigne de la vision pessimiste que Miller avait à l'époque de

218. *Ibid.*

219. Frank Miller, *The Dark Knight Returns*, DC Comics, 1986.

la société américaine, mais son succès considérable prouve également que cette vision a trouvé un écho chez les lecteurs.

Cependant, contrairement à ce qu'on pourrait être tenté de croire, la révolution Nixon n'a pas déclenché une vague de représentations négatives des présidents, mais plus simplement une vague de liberté dans la représentation des présidents, ce qui est différent. George Bush père ou Bill Clinton, par exemple, n'ont pas réellement eu à souffrir de leurs représentations dans les *comics* de super-héros: si elles n'étaient pas exécutées avec l'admiration zélée qui était celle réservée à Roosevelt ou Kennedy, elles n'étaient pas non plus insultantes. En réalité, en plus d'ancrer les histoires dans la réalité, l'apparition des présidents a simplement pour utilité narrative de souligner l'importance d'un élément de l'histoire, ainsi que son impact et ses répercussions sur le monde diplomatique dans son ensemble (dans l'univers des *comics*). Si les auteurs sont plus critiques, ils sont également, d'une certaine manière, plus responsables et, alors que George W. Bush a été largement critiqué dans les médias à l'international et en local, il a été épargné par les scénaristes de Marvel et de DC, probablement grâce à son statut de président ayant à faire face aux attentats du 11 septembre. C'est en tout cas ce qui est arrivé à Rudy Giuliani, le maire de New York, dont une représentation embarrassante a été supprimée des pages d'une série Marvel au dernier moment afin de ne pas l'accabler plus que nécessaire ²²⁰. Dans le cas de Barack Obama, par exemple, l'accueil a été assez unanimement positif, et on a par exemple pu le voir voler la vedette à Spider-Man en couverture de *The Amazing Spider-Man* #583: le président est au premier plan, tandis que le super-héros, dans des tons plus pastels, est relégué à l'arrière-plan.

220. Brian Cronin, « *Comic Book Legends Revealed #211* », *Comic Book Resources*, 2009: <http://goodcomics.comicbookresources.com/2009/06/11/comic-book-legends-revealed-211/> (consulté le 6 septembre 2012).

À la fin du récit contenu dans ce numéro, après que Spider-Man ait sauvé Obama de quelques agresseurs, il s'adresse aux lecteurs, lui déclarant quelque chose comme : « J'avais le sentiment qu'il aurait pu prendre la situation en main par lui-même ²²¹. » Ainsi, le président est placé au même niveau que le super-héros, une image qu'on peut rapprocher d'une fameuse photo de Barack Obama se tenant devant une statue de Superman, ou citant Spider-Man et Superman ²²² lors de ses discours. Si Marvel a attendu d'avoir les résultats de l'élection pour placer officiellement le futur président sur sa couverture, ce n'est au contraire pas le cas de l'éditeur indépendant (et donc bénéficiant d'une plus large marge de manœuvre) Image Comics qui, avec sa série *Savage Dragon*, semblait soutenir Barack Obama alors qu'il n'était que candidat. La différence, en réalité, est tout simplement due à des questions de droits : alors que les personnages de Marvel appartiennent à Marvel en tant que société, les personnages des séries Image n'appartiennent qu'à leurs créateurs, et sont donc plus à même d'exprimer des opinions politiques fortes.

L'évolution des présidents s'est donc faite en trois grandes étapes : dans la première, il est plus une apparition majestueuse qu'un personnage ; dans la seconde, il est un ennemi à abattre ou, en tout cas, une cible politique encourageant au commentaire ; dans la troisième, qui est celle aujourd'hui de Barack Obama, il semble être un personnage à part entière, l'égal du super-héros et, surtout, dans la vie réelle, il se prête lui-même à ce jeu. Franklin Roosevelt était trop âgé pour avoir grandi avec les super-héros, Nixon ou Reagan ne pouvaient sans doute que difficilement se permettre de reconnaître leur goût éventuel pour ces personnages surréalistes, mais

Barack Obama, sans doute plus « pop » (au sens culturel du terme) que ne l'avaient été tous ses prédécesseurs, embrasse et reconnaît pleinement cet héritage. Tandis que le président est adoubé comme personnage de *comics*, le président adoube les *comics* comme récits fondateurs d'une nouvelle morale contemporaine, bouclant ainsi la boucle des représentations culturelles et de leur impact sur le monde réel.

Les super-héros et la guerre, une évolution des perspectives

Comme on l'a vu, les *comics* ou les *serials* qui sortent au moment de la Seconde Guerre mondiale font preuve d'un grand esprit patriotique, et même outrageusement patriotique pour les observateurs contemporains. Cependant, la fin du conflit n'a pas marqué la fin des récits qui s'y déroulaient, et cette période historique est fréquemment revisitée par les auteurs de *comics* de toutes les époques, y compris ceux d'aujourd'hui. Pour ce faire, les scénaristes ont recours à deux procédés : soit ils utilisent directement des personnages qui étaient, selon leur propre mythologie, déjà présents au moment du conflit (comme Nick Fury ou Captain America), soit ils utilisent le vieux procédé du voyage temporel (qui est extrêmement courant) pour transposer des personnages modernes au moment de la Seconde Guerre mondiale. Dans un cas comme dans l'autre, le ton est généralement très différent de celui des récits d'époque. Le changement le plus notable, une fois n'est pas coutume, est à chercher chez Captain America. Alors que le personnage a été créé comme un outil de propagande dans les années 1940, il était surtout, au sein de l'univers de sa propre série, un super-soldat. Mais dans ses représentations plus modernes, les auteurs ont eu de plus en plus tendance à en faire un personnage conscient d'être utilisé par le

221. *Ibid.*

222. Andy Khouri, "Obama: 'I Was Born on Krypton'", *Comic Book Resources*, 2008 : <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=18481> (consulté le 6 septembre 2012).

gouvernement américain comme outil de propagande²²³ (toujours au sein de son univers fictionnel). C'est une idée qui a d'ailleurs été reprise et popularisée par le film consacré au personnage en 2011²²⁴, dans lequel toute une séquence est consacrée à la représentation du personnage donnant des spectacles sur scène, sans réellement se battre, ce qui constitue bien une parabole de l'emploi réel de la série *Captain America* en temps de guerre, censée remonter le moral des troupes mais restant limitée, inévitablement, à l'univers de la fiction et impuissante face aux réalités du conflit. La révision de l'attitude d'un Captain America, fraîchement décongelé dans la minisérie *Ultimate* intitulée *The Ultimates*²²⁵, marque également un changement de la vision des auteurs. Alors que le Captain America «traditionnel» s'est relativement bien accommodé au monde moderne, celui de l'univers *Ultimate* est réactionnaire, conservateur, pétri de morale chrétienne et figé dans ses opinions, ce qu'on peut considérer comme une révision plus nuancée d'un passé généralement glorifié. La réécriture de l'histoire de la mythologie super-héroïque contribue ainsi à perpétuer l'exercice de l'inscription des personnages dans l'histoire de l'Amérique en général, et remplit également une fonction réparatrice, parfois presque apologétique, comme on l'a vu avec le récit *Truth* (p. 52), qui reconnaissait *a posteriori* l'importance des Afro-Américains dans le conflit et organisait, par sa simple représentation, un début d'excuse du peuple pour le mal qu'il avait pu faire à ses minorités.

Si la guerre du Vietnam, au moment de son déroulement, était déjà très controversée, elle n'en a pas été moins revisitée par la suite par les super-héros. En effet, à l'époque, ce conflit, tout comme le

reste de la guerre froide, n'a pas été directement couvert par les auteurs de récits super-héroïques, probablement en raison de sa trop grande complexité, de son ambiguïté générale ou des divisions publiques à son sujet. Néanmoins, l'atmosphère générale de la guerre froide et les préoccupations qui l'ont accompagnée ont bel et bien imprégné le monde du super-héros. La manifestation la plus évidente de ce phénomène est la révolution de Stan Lee et de sa doctrine «un grand pouvoir implique de grandes responsabilités», qui lui a certainement été inspirée, même inconsciemment, par la querelle entre les superpuissances nucléaires qui faisait rage depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La nouvelle vision des radiations et des sciences qui s'impose alors reflète également bien les inquiétudes de l'époque : à partir de Stan Lee, les super-héros gagnent leurs pouvoirs dans des accidents, et doivent souffrir aussi bien des conséquences positives que des conséquences négatives de leurs nouvelles facultés. On ne considère alors plus la science avec candeur et enthousiasme mais avec crainte, et presque tous les super-héros, s'ils mettent leurs facultés au service de la communauté, souffrent de leurs dons dans leur vie quotidienne, car ils les empêchent d'avoir une vie sentimentale équilibrée, mettent leurs proches en danger, les forcent à mentir à longueur de journée et ils sont incompatibles avec une vie professionnelle stable... Cette nouvelle vision du super-héros reflète en réalité, de manière profonde, une nouvelle vision de l'énergie nucléaire en elle-même et, de manière plus large, un regard plus suspicieux sur les progrès de la science. Quand on constate de nos jours l'engouement de plus en plus fort qui s'élève pour les produits biologiques, la dénonciation des arômes de synthèse et la condamnation de l'usage d'additifs chimiques pour augmenter le rendement des productions agricoles, on se dit que cette vision est peut-être encore plus actuelle et pertinente aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a cinquante ans, et le retour des

223. On peut en trouver un exemple dans Fabian Nicieza et Reilly Brown, *Cable & Deadpool* #45, Marvel Publishing, Inc., 2007.

224. Joe Johnston, *Captain America*, 2011.

225. Mark Millar et Bryan Hitch, *The Ultimates*, Marvel Publishing, Inc., 13 numéros, 2002-2004.

super-héros sur le devant de la scène culturelle (à travers le cinéma) prend un sens tout nouveau. Mais, d'une manière bien plus directe, ce sont les développements psychologiques de Captain America qui trahissent le mieux à quel point le conflit perturbe le pays : selon le professeur Shawn Gillen, en effet, « En sus de ses combats contre les supervillains et les éternels Nazis, le thème central de Captain America dans les années 1960 et 1970 est le PTSD ²²⁶ ». Or, le PTSD (*post-traumatic stress disorder*, en français : « trouble de stress post-traumatique ») trouve ses causes dans les horreurs de la guerre et, si les réminiscences dont souffre Captain America sont liées à la Seconde Guerre mondiale, sa condition trouvait bien sûr un écho tout particulier dans l'actualité de l'époque. À l'échelle de l'industrie du *comics*, ce genre de préoccupations a eu pour effet de permettre au genre de mûrir et de montrer le début de sa pertinence politique, mais à l'échelle du lectorat, il est même possible d'envisager qu'elles aient eu des vertus pratiquement thérapeutiques. Tout d'abord, le simple fait de voir un super-héros souffrir de PTSD peut pousser les lecteurs atteints d'une condition similaire, mais refusant de l'admettre, à faire un pas vers la reconnaissance de leur condition et à chercher de l'aide psychiatrique (comme Captain America lui-même le fit) : si même un surhomme peut être hanté par ses souvenirs de guerre, alors un être humain « normal » n'a clairement pas à avoir honte de vivre la même chose. Plus trivialement, la représentation du PTSD en elle-même est un élément bénéfique, parce qu'elle atteste d'une reconnaissance par la culture de l'existence de ce mal et permet non seulement au lecteur souffrant de se sentir moins seul, mais aussi au lecteur « civil » (qui n'a pas fait la guerre) de mieux comprendre et accepter la condition des vétérans. Pour Gillen, ces histoires « fournissent aux vétérans américains une vali-

226. Shawn Gillen, *Captain America, Post-Traumatic Stress Syndrome, and the Vietnam Era*, in Robert G. Weiner, *op. cit.*, p. 107-108.

dation de leurs expériences. Plus encore, ces publications [...] leur offrent l'opportunité d'observer une large communauté appréhender une version de leur histoire et y réagir émotionnellement ²²⁷ ». Même si les super-héros ne participent donc pratiquement pas directement à la guerre du Vietnam pendant qu'elle est en cours, ils contribuent indirectement à améliorer la réinsertion des vétérans dans la société, tout en témoignant des craintes de la population vis-à-vis d'une situation historiquement troublante.

Néanmoins, une fois la guerre passée, elle a été revisitée de manière plus précise par quelques super-héros. Les exemples les plus notables en sont la minisérie *Punisher: Born* ²²⁸ et la série en cours *Fury MAX* ²²⁹. Les deux œuvres ont, d'ailleurs, pour point commun d'avoir pour auteur le scénariste irlandais Garth Ennis, comme si seul un étranger pouvait s'attaquer à un sujet aussi délicat et personnel que la guerre du Vietnam, qu'on peut imaginer encore difficile à aborder pour certains artistes américains. Et, cette fois-ci, le traitement du sujet est radicalement différent de celui réservé à la Seconde Guerre mondiale : dans *Fury MAX*, Ennis pointe la désorganisation des camps de soldats et le mépris fatal des dirigeants américains pour les guérilleros ennemis, tandis que dans *Born*, il présente les troupes américaines comme des lieux de débauche où les militaires se droguent et perdent leur humanité (on retiendra notamment une scène où un G.I. viole une Vietnamiennne). Dans un cas comme dans l'autre, le jugement final est sans équivoque : le blâme est principalement à jeter sur le gouvernement américain qui, embarrassé par les proportions que prenait l'affaire, a délibérément abandonné l'armée à son sort.

227. *Ibid.*, p. 114

228. Garth Ennis et Darrick Robertson, *Born*, Marvel Comics, 2003, 4 numéros.

229. Garth Ennis et Gorlan Parlov, *Fury: My War Gone By*, Marvel Worldwide, Inc, 2012-?, série en cours.

Le récit consacré au Punisher est particulièrement marquant, car il modifie légèrement ses origines, mais il le fait d'une manière qui peut être interprétée comme une critique globalisée de l'attitude des États-Unis lors de la guerre du Vietnam. Dans les histoires précédentes qui lui étaient consacrées, le mythe fondateur du personnage était le suivant : Frank Castle est un citoyen sans histoires, tantôt policier, tantôt vétéran, qui voit un jour sa famille être massacrée par la pègre uniquement parce qu'elle se trouvait au mauvais endroit au mauvais moment, et décide alors d'entreprendre une guerre sans merci contre le crime, tuant autant de malfrats qu'il lui sera possible avec un sadisme refoulé. Cependant, dans le récit d'Ennis, il apparaît que Frank Castle est en réalité devenu accro à la guerre et au meurtre pendant son séjour au Vietnam. L'auteur donne une tournure fantastique à son récit en insinuant que Castle y a fait un pacte avec une puissance maléfique, qui lui permettrait de poursuivre sa guerre une fois rentré chez lui, en échange de la vie de sa famille (il n'appartient qu'au lecteur de décider si cet « esprit » est une hallucination ou une entité réelle). La brillante œuvre d'Ennis fonctionne alors comme une métaphore traitant de manière plus subtile et plus efficace du PTSD que ne l'avait fait Captain America, une trentaine d'années plus tôt. Pour Marc DiPaolo, auteur de *War, Ethics and Superheroes* :

« *Born* traite des terribles cicatrices psychologiques que les vétérans du Vietnam ont ramenées avec eux après leur temps passé dans l'armée [...] Ils se sont trouvés incapables de concilier les horreurs dont ils avaient été les témoins – et parfois même les acteurs – avec une calme vie de famille ²³⁰ ».

Pire encore, DiPaolo émet même l'idée que, pour Ennis, ce Frank Castle belliqueux, persuadé d'avoir toujours raison et armé d'un sens de la justice rigide et intraitable, est un commentaire

230. Marc DiPaolo, *op. cit.*, p. 117-118.

sur les États-Unis tout entier. Car, si dans la compagnie du futur Punisher se trouvent à la fois un idéaliste « qui espère que le Vietnam n'est qu'un mauvais chapitre dans l'histoire autrement glorieuse des États-Unis ²³¹ », quelques criminels comme ceux qu'il tuera plus tard et un noir issu d'un milieu défavorisé, lui seul survit au carnage final qui intervient quelques pages avant la fin de l'histoire. En faisant de cette machine de guerre aveugle le seul survivant, et surtout le seul survivant possible du conflit, Garth Ennis produit en fait une déclaration : si seul un homme comme Frank Castle peut survivre au Vietnam, alors seul un homme comme lui avait pu survivre à la guerre de Sécession, à la ruée vers l'or, à la conquête de l'Ouest, à la guerre d'Indépendance et à tous les conflits qui ont construit les États-Unis contemporain. Alors que l'idéaliste de l'histoire était typiquement un personnage partageant les vues de Captain America, il est, dans ce récit, critiqué pour sa candeur et son aveuglement face aux inégalités sociales qui déchirent l'Amérique, et finit par mourir – peut-être comme Captain America serait mort s'il avait lui aussi participé à ce conflit qui a déchiré par procuration l'Amérique, aussi bien physiquement que psychologiquement. Le message de Garth Ennis, d'une noirceur implacable, est donc que, finalement, le réel symbole de l'Amérique n'est pas Captain America et ses valeurs désuètes, mais le psychopathe meurtrier Punisher, et que le rejet que font (dans la fiction) les autorités vis-à-vis du personnage n'est en fait que pure hypocrisie. Avant *Born*, le Punisher était le fruit d'un malheureux accident, il n'avait basculé dans la folie que par hasard mais, après cette miniserie, il apparaît comme le produit d'un gouvernement et d'un pays qui ont volontairement envoyé un homme sain dans un conflit insensé, et il n'est que logique qu'ils doivent à présent assumer leurs erreurs et apprendre à vivre avec. En l'approfondissant de

231. *Ibid.*, p. 117.

cette manière, Garth Ennis a fait beaucoup pour la popularité du personnage, mais lui a également donné une pertinence politique qu'il n'avait jusque-là jamais connue. Plus globalement, il a sans nul doute dû pousser d'innombrables lecteurs à affuter le regard qu'ils portaient sur la guerre du Vietnam. Pour ces nouvelles générations qui n'ont pas pu assister aux sorties de *Voyage au bout de l'Enfer*, *Platoon* ou *Apocalypse Now*, c'est sans nul doute une réflexion salutaire.

La place du super-héros dans le monde moderne

Le super-héros, ce rebelle insoupçonné

La tendance dominante pour la représentation des super-héros depuis le début des années 2000, aussi bien au cinéma que dans les *comics*, est une recherche toujours plus poussée du réalisme et de la modernité : les personnages doivent s'inscrire dans la réalité contemporaine qui est la leur, non seulement à travers leurs préoccupations et leurs thématiques, comme c'est le cas depuis les années 1970, mais également à travers le rôle précis qu'ils occupent dans la société. Depuis une dizaine d'années, en effet, il est devenu impossible pour les super-héros de conserver leur statut d'icône au-dessus des lois, et le système les rattrape sans cesse : le colonel Fury est renvoyé de son éternel poste dans l'armée pour des raisons politiques, Matt Murdock (Daredevil) et Peter Parker (Spider-Man) doivent tous les deux faire face à des procès après avoir vu leur identité secrète exposée dans la presse, Bruce Wayne (Batman) mène une guerre administrative pour garder le contrôle de ses parts dans l'entreprise familiale, et des séries entières (*The Pulse*, *Gotham Central*, *Powers*, *Alias*) s'intéressent au fonctionnement de la presse ou des forces de police dans un univers peuplé de super-héros. Dans cette nouvelle perspective sur le genre, une double question s'est

rapidement posée : que pense le gouvernement des super-héros, et que pensent les super-héros du gouvernement ? À travers cette interrogation, c'est également celle du positionnement éditorial et politique des super-héros comme représentants ou non des vues des États-Unis qui s'est posée : est-ce qu'acheter un *comics* de Spider-Man revient à être américanophile ? Est-ce qu'il est nécessaire d'aimer profondément les États-Unis et leurs valeurs pour écrire *Captain America* ? En éclaircissant la relation souvent ambiguë et tumultueuse qu'entretiennent les super-héros avec le pouvoir politique à l'intérieur des *comics*, les auteurs éclaircissent du même coup leur position dans le monde réel.

Historiquement, les Américains ont longtemps semblé avoir une foi indéfectible en leur gouvernement, comme on l'a déjà vu en examinant, non seulement le culte qui était d'abord réservé aux présidents, mais également l'esprit profondément patriotique qui a vu naître les premiers super-héros. Et si, au fil des décennies, cet esprit s'est tari, les super-héros n'en ont pas moins cessé, pour bon nombre d'entre eux, d'agir dans les circuits officiels plutôt qu'en marge de la justice. Jean-Marc Lainé, auteur de *La Puissance des masques*, nomme précisément l'auteur Joe Casey comme représentant de cette tendance :

En effet, il a souvent « insisté sur l'importance des rouages étatiques dans la naissance des grandes figures super-héroïques : les Vengeurs doivent travailler avec un agent de liaison, les Fantastiques sont recueillis dans une base militaire américaine, Tony Stark est contacté par le SHIELD, etc. Désormais, il n'est guère possible d'imaginer des super-héros baguenaudant dans l'univers Marvel sans que les garants de l'ordre ne viennent les mettre au pas ²³² ».

Dans son exemple, Lainé ne cite que Marvel, mais, de la même manière, les super-héros de *Stormwatch*, chez Image Comics, « tra-

232. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 8.

vaillent» pour l'ONU, Hellboy, chez Dark Horse, opère au sein du BPRD, une organisation fictionnelle financée par le gouvernement des États-Unis, et, chez DC, Batman a depuis toujours travaillé en collaboration avec la police, comme en témoigne le fameux *bat-signal* (qui projette le logo de Batman dans le ciel de Gotham) mis à sa disposition afin de le contacter. Néanmoins, lorsque la confiance aveugle dans le gouvernement a cessé d'être la norme, la présence de ces instances officielles a pris un autre sens, plus complexe et pessimiste : il témoignait plutôt de l'impossibilité pour qui que ce soit, citoyen quelconque ou super-héros, de vivre sa vie dans les marges. Même les Quatre Fantastiques, scientifiques avant d'être des surhommes, ont besoin d'argent pour mener à bien leurs recherches, et celles-ci sont financées par le gouvernement. Tout le monde n'a pas, comme Batman, une fortune personnelle à sa disposition. Cette question du financement est également largement évoquée dans *The Ultimates*, de Mark Millar, où le groupe de super-héros central est financé par le gouvernement américain et que celui-ci, ayant des comptes à rendre au contribuable, cherche à rentabiliser ceux qu'il considère simplement comme des employés hauts en couleurs. Si la loyauté des super-héros peut donc plus ou moins être « achetée », elle peut aussi être due à des convictions morales profondes de leur part. C'est, par exemple, le cas de Superman qui, recueilli au sein de l'Amérique rurale par un couple de fermiers après que sa planète ait explosé, fait continuellement preuve de sa gratitude en se dévouant corps et âme à la préservation de lois qu'il ne s'estime probablement pas digne de juger en raison de son statut d'immigré. Le journaliste Jonathan V. Last écrivait à ce sujet :

« Au bout du compte, la seule chose intéressante chez Superman, c'est sa dévotion complète à l'Amérique. Parce que c'est cette dévotion – dont sa nationalité est le pilier – qui établit ses limites morales. Pourquoi ce demi-dieu ne choisit-il pas de devenir le maître du monde ? La seule réponse satisfaisante est qu'il croit en

l'Amérique et qu'il a choisi d'être un citoyen américain avant d'être un super-héros. [...] S'il était un "citoyen de l'univers", en quoi, au juste, croirait-il ? Et de toute manière, qu'est-ce "citoyen de l'univers" pourrait bien signifier ? Est-ce que Superman va adhérer au code d'honneur tamaran ? Est-ce qu'il va suivre les lois de la monarchie atlantéenne ? Est-ce qu'il croit en liberté, égalité, fraternité, en la charia ? Est-ce qu'il croit à l'interventionnisme britannique ou à la neutralité suisse ? Vous voyez où je veux en venir : si Superman ne croit pas en l'Amérique, alors il ne croit en rien ²³³. »

On pourra éventuellement remarquer que le journaliste évacue ici complètement la possibilité que Superman puisse croire en une certaine vision de l'Amérique sans considérer que le gouvernement en place l'incarne, comme l'a fait Captain America en 2006 dans *Civil War*, mais le portrait de la psychologie du personnage est tout de même bien dressé. Et, surtout, il permet d'envisager tout ce que la dévotion absolue de Superman a de dangereux : placé sous la direction d'un gouvernement autoritaire, ce citoyen obéissant jusqu'à l'aveuglement devient un outil surpuissant au service d'idéaux corrompus. C'est d'ailleurs précisément une faille que met en avant Frank Miller dans *The Dark Knight Returns*, où Superman pousse sa soumission à Ronald Reagan jusqu'à se mettre personnellement en chasse de Batman, censé être son ami. Dans *Red Son*, Mark Millar propose une thèse encore plus troublante en imaginant ce que serait devenu le super-héros s'il avait fait son arrivée sur terre en URSS au lieu de la faire aux États-Unis. Le résultat est qu'il serait devenu, pour Millar, l'outil permettant au communisme de s'imposer comme idéologie dominante – et régime politique unique – à la surface du globe, avec Superman lui-même en leader tout-puissant et despote « bienveillant ». Dans ce scénario, l'auteur fait également

233. Jonathan V. Last, "Superman No More?", *Weekly Standard*, 2011, article disponible à cette adresse : http://www.weeklystandard.com/blogs/superman-no-more_558433.html (consulté le 8 septembre 2012).

émerger un Batman russe qui, lui, reste fidèle aux convictions de son homologue américain, et continue à se battre pour le bien du peuple indépendamment des forces au pouvoir. Ainsi, Millar ne se contente pas de magnifier l'opposition fondamentale entre Batman et Superman en les plaçant dans une situation qui les oppose plus radicalement que jamais, mais il signe également un texte profondément subversif, qui met en valeur les dangers d'une obéissance aveugle à son gouvernement et la perte de ses repères critiques individuels. À travers sa représentation d'un Superman bien intentionné mais mal guidé, l'auteur pousse pratiquement son lecteur à la désobéissance civile lorsqu'il juge qu'elle s'avère nécessaire à la préservation d'une vérité plus grande encore que celle contenue dans les textes de lois.

Ce dilemme du super-héros, consistant à devoir faire un choix entre la loi et la morale lorsqu'il juge que celles-ci s'opposent, a été très exhaustivement exploré par le même Mark Millar chez Marvel, tout au long du massif *crossover Civil War*. Le concept initial de celui-ci est simple : suite à un accident impliquant des super-héros et ayant entraîné la mort de plusieurs centaines de personnes, parmi lesquelles une grande partie était des enfants, le gouvernement américain décide de réguler l'exercice des humains dotés de pouvoirs ou d'équipements leur conférant des facultés particulières. La mesure légale prise par l'État (appelée *superhero registration act*) implique non seulement que tous les super-héros révèlent leur identité au gouvernement, mais également qu'ils passent par une phase de formation supervisée par le ministère de la Défense, et qu'ils se mettent à ses ordres. Dans ces conditions, les super-héros ne peuvent plus opérer la moindre intervention sans l'accord de leurs nouveaux supérieurs, et tout contrevenant se voit considéré comme un criminel, traqué par ses pairs plus obéissants, et enfermé dans une prison qui est l'équivalent de Guantanamo pour

les surhommes. Dès sa proclamation, le *superhero registration act*, sans nul doute conçu pour évoquer le bien réel *USA Patriot Act* de George W. Bush, crée une division chez les super-héros, puisque le camp des résignés s'oppose naturellement à celui des rebelles, qu'il doit à présent légalement traquer et faire enfermer. La répartition des personnalités a été effectuée avec sagesse par Millar, qui a bien pris garde de ne rien laisser au hasard et de laisser à chaque personnage l'occasion d'expliquer les raisons de son choix. Ainsi, tous les scientifiques, dotés d'un esprit cartésien, se rangent immédiatement du côté de la loi car ils ont conscience que, sur le long terme, toute tentative de résistance est futile et que, plus celle-ci sera forte, plus les peines réservées aux rebelles seront sévères : Iron Man, Mr Fantastic et Hank Pym se trouvent donc de ce côté-ci de la barrière. À leur opposé se trouve un mouvement de résistance mené par Captain America qui, contrairement à Superman chez DC, n'a pas besoin de recevoir des ordres pour trouver la voie de la justice et du bon sens. Tout au long du déroulement de *Civil War*, qui s'étend en seulement 6 mois sur plus de 2 000 pages, la confrontation entre ces deux idéologies opposées donnera lieu à des kilomètres de dialogues politiques lourds de sens dans le climat qui est celui de la présidence de George W. Bush. Car, dans le récit, la politique sécuritaire du gouvernement donne lieu à une chasse aux sorcières absurde dans laquelle les super-héros enrôlés par l'État combattent des confrères dont le seul crime est de vouloir garder leur indépendance et leur liberté d'action, tandis que le gouvernement propose de réhabiliter tout criminel qui se mettra à son service. *Civil War* se clôt sur la mort de Captain America (et donc, symboliquement, du rêve américain) et les larmes d'Iron Man, réalisant que le jeu n'en valait pas la chandelle, achevant une parabole cinglante sur les mandats de George W. Bush. Comme le souligne d'ailleurs Jean-Marc Lainé dans *La Puissance des Masques*, *Civil War* laisse, après

l'élection de Barack Obama, la place à un autre *crossover*, intitulé cette fois-ci *Heroic Age*, et, sans même connaître le contenu de l'un ou de l'autre, on peut voir dans la comparaison de leurs titres un changement d'atmosphère générale dans l'univers super-héroïque. De manière troublante, il note également que le même phénomène se produit chez DC, puisque la dramatique série *Identity Crisis* fait place au plus optimiste *Brightest Day*²³⁴.

Enfin, dans *The Ultimates* et *The Ultimates 2*, qui se déroulent dans un univers indépendant de la continuité Marvel traditionnelle, Mark Millar aborde une fois encore la question des liens entre super-héros et gouvernement d'une manière différente, en présentant une équipe de surhommes (composée notamment de Thor, d'Iron Man, de Captain America et de Hulk) directement composée par une instance officielle et financée par l'État. Alors qu'au départ les super-héros sont censés n'être appelés qu'en cas de crise planétaire ou de menace surnaturelle ingérable par l'armée, leur coût d'entretien élevé pousse rapidement le gouvernement à en faire, subtilement et par le biais de quelques manipulations dissimulatoires, une sorte de groupe d'élite utilisé pour mener à bien ses opérations secrètes de politique extérieure les plus délicates diplomatiquement, notamment au Moyen-Orient. Alors que la plupart s'exécutent placidement, Thor, l'Européen, est le premier à les mettre en garde contre les dangers d'une telle soumission, qui se révélera finalement bel et bien abusive; avec l'aide des scénaristes Garth Ennis et Warren Ellis, Millar a également tenu des propos similaires chez l'éditeur Wildstorm dans les séries *Stormwatch* et *The Authority*. Mais dans tous les cas, son propos de fond reste inchangé: les gouvernements, et surtout le gouvernement américain, se préoccupent plus de leurs intérêts personnels que de la notion de justice ou de vérité absolues, qu'ils n'utilisent en réalité

que pour faire accepter l'inacceptable à des populations trop candides pour accepter de voir la réalité en face. Au niveau des univers des maisons d'édition pour lesquelles il écrit, la leçon à retenir est simple: le super-héros, par essence, ne peut être efficace et juste que s'il est totalement indépendant du gouvernement en place. Et l'impossibilité inhérente de la collaboration d'un modèle aussi puissant avec les pouvoirs officiels est, en soi, une déclaration politique d'une grande audace. De nos jours et avec le réalisme croissant qui envahit à la fois les films et les *comics*, la figure super-héroïque est donc, par sa simple existence, une revendication idéologique à laquelle le public semble adhérer plus que jamais. Dans un monde où la population a foi en ses dirigeants, on fait des films sur les fonctionnaires, pas sur les hors-la-loi.

Les super-héros, chantres de l'impérialisme américain ? Trois leçons d'ingérence

La grande différence entre *The Ultimates* et *The Ultimates 2*, c'est que le premier se déroule entièrement sur le sol américain, tandis que le second décrit des actions du groupe de super-héros à l'étranger, notamment, comme on vient de le dire, au Moyen-Orient. Or, ces missions ne sont pas défensives (alors que le super-héros est censé être, par essence, une force réactive plutôt qu'une force proactive) et constituent l'équivalent de « frappes préventives » visant à annihiler des menaces potentielles avant même qu'elles n'apparaissent. Petit à petit, les personnages, comme le lecteur, sentent un grand malaise vis-à-vis de cet usage qui est fait d'eux, et qui s'avère plus politique que réellement positif. Pour cette raison, à la fin du diptyque, Captain America et son équipe démissionnent, et le super-héros tient un discours à double lecture à son supérieur, qui vient de lui faire remarquer que « le pays a encore besoin qu'on le protège ». Captain America répond en ces termes :

234. Jean-Marc Lainé, *op. cit.*, p. 234.

« Non, c'est le monde qui a besoin qu'on le protège. C'est pourquoi nous devons être indépendants. Nous envoyer à l'étranger pour attiser la haine n'accomplit rien ²³⁵ ».

Le discours de Mark Millar est d'une finesse rare, puisqu'il a deux niveaux de lecture, selon qu'on décide de le prendre comme s'adressant uniquement à l'univers de la fiction ou s'adressant à la mythologie super-héroïque d'un point de vue culturel. Ce qu'a montré l'auteur, dans l'évolution entre *The Ultimates* et *The Ultimates 2*, c'est que les super-héros ne doivent pas être utilisés comme fer de lance des opinions américaines. Pourtant, la tentation pourrait être forte, étant donné que, par leur statut double d'icônes populaires et de créatures politiques, ils constituent un support idéal à une propagande subtile pour une meilleure perception des idées américaines par les peuples étrangers. Pourtant, au contraire, il apparaît clairement que les auteurs, qu'ils soient américains (Frank Miller, Steve Englehart, Dennis O'Neil) ou non (Alan Moore, Mark Millar, Garth Ennis), utilisent au contraire les super-héros non seulement pour critiquer le gouvernement qui est le leur, mais également pour faire passer un message critique positif à une échelle plus large. Car c'est bien cela qui se produit à la fin de *The Ultimates 2* : Captain America a bien conscience qu'il est impensable que son groupe reste étranger aux affaires du monde, tout comme Mark Millar sait que nul ne peut empêcher que l'image des super-héros n'envahisse le monde, mais tous deux décident que cette situation doit être exploitée de la meilleure manière possible, c'est-à-dire en adoptant une conscience morale indépendante et non pas typiquement américaine. Lorsque Captain America déclare ainsi son indépendance, on peut donc également lire dans ses mots la proclamation par Mark Millar de l'indépendance de la mythologie super-héroïque

235. Mark Millar et Bryan Hitch, *The Ultimates 2* #13, Marvel Publishing Inc, 2002, p. 34.

dans son ensemble, ce qui est un signal à ne pas négliger. Bien sûr, comme l'avait fait remarquer Jonathan V. Last, il serait candide de croire qu'il existe une chose telle qu'une conscience universelle, et les auteurs s'attelant aux récits super-héroïques sont formatés, qu'ils le veuillent ou non, par leur éducation occidentale, et il est impossible qu'ils puissent se forger une vision réellement indépendante du bien et du mal, ou de la liberté, mais le simple fait que l'intention soit présente montre bien que, contrairement à une idée souvent répandue, les super-héros sont tout sauf les chantres de l'impérialisme américain.

Le problème qui se pose, néanmoins, est celui d'une simplification trop outrancière des réalités du monde, qui est peut-être celle dans laquelle tombent parfois les héros de *The Authority*, série éditée par le label Wildstorm. Dans cette série, on suit les péripéties d'un groupe de super-héros qui, après avoir été longtemps sous le commandement de l'ONU (la série s'appelait alors *Stormwatch*), a pris son indépendance. Les membres de *The Authority*, entièrement libres et potentiellement plus puissants que n'importe quelle puissance nucléaire au monde, tentent donc d'améliorer le monde dans son ensemble, notamment en assassinant sauvagement les dictateurs de tous les pays dont les populations sont opprimées, en en faisant respecter leur implacable autorité par la peur. Les super-héros de *The Authority*, révoltés par l'injustice de la réalité, pratiquent l'ingérence à longueur de temps et avec une efficacité qui n'est donnée à aucun gouvernement mais, ce faisant, ils se retrouvent également face aux contradictions et aux impasses propres à un tel type de raisonnement : que se passe-t-il une fois que le tyran est mort ? L'idée d'offrir à un peuple l'opportunité de disposer de lui-même est magnifique, mais un peuple n'est pas un individu et n'a pas de pensée unique : comment donc, dans ses conditions, s'organise concrètement la mise en place de la démocratie ? De manière

plus pernicieuse encore, on peut même aller jusqu'à se demander pourquoi ils s'attaquent aux dictateurs qui oppressent leur peuple directement, mais pas aux financiers et aux chefs d'entreprises qui oppressent le peuple indirectement et sans même qu'ils s'en rendent réellement compte ? En posant toutes ces questions (car elles sont bel et bien posées), les auteurs de *The Authority* trouvent souvent dans l'absence de réponse réelle une réponse absolue. Celle-ci est probablement celle de la relativité : plus on cherche les limites entre le bien et le mal, entre la liberté et la captivité, plus elles deviennent floues et confuses. *The Authority*, libre d'agir à sa guise, n'est finalement réellement efficace que lorsqu'une menace réellement globale (souvent il s'agit d'invasions extraterrestres massives) se profile, c'est-à-dire lorsque le problème est aussi simple que la réponse qu'il est nécessaire de lui apporter. En cas d'attaque, les super-héros détruisent les attaquants, mais sans attaque nette et définie, comment déterminer avec certitude qui doit être détruit et qui ne doit pas l'être ? Libérés des lois, les super-héros se trouvent tentés par l'idée de se considérer comme des dieux et se dirigent en fait dangereusement vers le fascisme. Écrit de la manière la plus notable par trois auteurs non américains (Warren Ellis, Mark Millar et Grant Morrison), il est possible de voir *The Authority*, à l'échelle de l'ensemble de la série dans ses préoccupations internationales, comme une critique de la politique extérieure des États-Unis, du Vietnam à l'Irak. La séparation de Stormwatch avec l'autorité de l'ONU est d'ailleurs, dans cette perspective, à considérer également comme un parallèle potentiel avec la tendance générale des superpuissances à ignorer les autorités internationales dans leurs actions mondiales. Le point le plus fascinant de *The Authority*, c'est l'hyperréalisme qui le caractérise (hors, bien sûr, de ses éléments surnaturels) et qui permet aux auteurs de proposer une confrontation directe entre les rouages du monde diplomatique contemporain et les logiques a

priori des *comics* de super-héros. L'effet produit possède presque la force d'un essai philosophique, puisqu'il ne propose que des questions et des exemples, mais a bien conscience, finalement, que la réponse n'existe pas de manière absolue, et laisse donc le lecteur seul face à ses opinions et à ses choix. En ce sens, *The Authority* ou *The Ultimates* constituent bien une avancée phénoménale si on examine le chemin parcouru par les super-héros depuis leur création dans les années 1940 : ils sont passés d'une rhétorique propagandiste dans laquelle les auteurs pensaient à la place du lecteur à une rhétorique ouverte et perpétuellement dubitative au sein de laquelle lecteurs et auteurs réfléchissent ensemble sur la complexité du monde contemporain avec l'aide de surhommes qui ne peuvent pas s'accorder le luxe d'une telle réflexion.

Probablement, le plus constamment pacifiste de tous les super-héros, Superman a également fait à plusieurs reprises preuve d'opinions sur l'état du monde en général, bien que son style d'intervention soit très différent de ses violents collègues. Pourtant, étant donné l'aura de Superman, probablement le plus célèbre des super-héros, ses actions ont des retentissements considérables dans les médias. Si la mort de Captain America avait pu faire un peu parler d'elle même en dehors de la communauté des lecteurs de *comics*, lorsque Superman a annoncé s'appêter à renoncer à sa nationalité américaine dans *Action Comics* #900 (2011), même Fox News²³⁶ et le *Huffington Post*²³⁷ couvrent la nouvelle. L'histoire contenue dans ce numéro, devenu historique, n'est pourtant, au bout du compte,

236. Hollie McKay, "Superman Renounces His U.S. Citizenship in 900th Issue of Action Comics", *Fox News*, 2011, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.foxnews.com/entertainment/2011/04/28/superman-renounces-citizenship-00th-issue/> (consulté le 8 septembre 2011).

237. "Superman Renouncing American Citizenship in Action Comics #900", *Huffington Post*, 2011, article disponible en ligne à cette adresse : http://www.huffingtonpost.com/2011/04/28/superman-renouncing-american-citizenship_n_855281.html (consulté le 8 septembre 2011).

pas si choquante en elle-même qu'elle a pu l'être lorsque les médias en faisaient un événement. Elle met en scène Superman se rendant à Téhéran, où a lieu une manifestation pacifique à laquelle il prend part. Le super-héros ne fait littéralement rien d'autre que de se tenir droit comme un roc face aux fusils de l'armée, en tête du cortège des militants ; il tient sa position pendant de longues heures, jusqu'à ce que la manifestation se disperse d'elle-même, puis s'envole à nouveau pour les États-Unis. Malheureusement, il apprend rapidement que le gouvernement iranien a interprété sa présence comme une déclaration de guerre de la part des États-Unis, et décide donc de déclarer devant l'ONU qu'il abandonne sa nationalité américaine. Il s'exprime en ces termes : « Je suis las de voir mes actions envisagées comme reflétant les politiques américaines. "La vérité, la justice et l'*American way*"... Ça n'est plus suffisant ²³⁸ ». Le fait que le récit soit par ailleurs écrit par David S. Goyer, également scénariste ou co-scénariste de *Batman Begins*, *The Dark Knight* et *The Dark Knight Rises* (la trilogie Batman de Christopher Nolan), eux aussi lourdement chargés politiquement, n'est pas anodin. Si, dans la suite de ses publications, Superman n'abandonne finalement pas réellement sa nationalité, l'effet d'annonce a eu un impact considérable, et contribue, dans la grande toile de la culture, à peindre une génération d'artistes qui ont perdu la foi, non seulement en la toute-puissance de l'Amérique, mais également en sa capacité à être le garant d'un ordre moral à l'international. Superman renonçant à sa citoyenneté américaine, c'est la fin de la destinée manifeste des États-Unis, et le signal inquiétant d'un monde désabusé et lassé de la politique. À une échelle moins franche et moins audacieuse (pour des raisons financières), on peut aisément trouver, si on les cherche, ces problématiques dans les films de super-héros, dont le

238. David S. Goyer et Miguel Sepulveda, *Action Comics* #900, DC Comics, 2011, p. 77.

succès achève de confirmer que le pessimisme des artistes reflète bel et bien celui de la population.

Faux vrais super-héros et vrais faux super-héros

Le message douteux des comics

À force de critiquer de cette manière le gouvernement, de nombreux super-héros ont fini par devenir des criminels aux yeux de la loi : la moitié des super-héros Marvel pendant *Civil War*, bien sûr, mais également le Punisher en règle générale, ou Batman dans les films de Christopher Nolan. Or, du point de vue du lecteur ou du spectateur, qui connaît la droiture morale du super-héros, le fait que le gouvernement soit devenu son ennemi ne peut signifier qu'une chose : celui-ci a tort. Pire encore, il peut même être vu comme corrompu (Lex Luthor et Norman Osborn, tous deux des méchants notoires, ont déjà été respectivement président des États-Unis et secrétaire à la Défense) ou, au mieux, totalement impuissant à faire respecter l'ordre. On peut d'ailleurs bien facilement voir ce dernier point comme fondateur du genre super-héroïque dans son ensemble : là où la police effectue correctement son travail, la nécessité de l'intervention d'une puissance extérieure ne se fait pas sentir, et il ne vient à l'idée de personne d'inventer Superman pour réparer dans la fiction les injustices de la réalité. D'une certaine manière, il est alors possible de considérer que le message sous-jacent de tous les *comics* de super-héros est que la sécurité publique est une illusion. C'est d'ailleurs sans nul doute un sentiment qui a dû présider pour Frank Miller à la création de l'apocalyptique *The Dark Knight Returns*. L'auteur, lors d'une interview menée dans les années 1990, avait d'ailleurs résumé sa vision de l'Amérique en ces termes : « le

monde que je connais est terrifiant ²³⁹ », et il est clair que seul un monde terrifiant a besoin de justiciers costumés à moitié fous pour assurer sa sécurité. Plus tard, Miller explique plus exactement ses opinions :

« Je ne pense pas que les gouvernements, les comités ou les partis politiques accomplissent grand-chose. Je pense que les gens le font, individuellement. Je suis amoureux des héros, pas parce que je pense qu'il en existe beaucoup, ou que quiconque puisse faire ce que Batman ou Superman font, mais parce que je pense qu'on n'est jamais aussi bon que lorsqu'on est autonome ²⁴⁰. »

Peut-être que dans un monde entièrement en paix, où la sécurité règne et parvient même à cohabiter avec la liberté individuelle, les films de super-héros, avec leur violence, leur noirceur et leur pessimisme sociopolitique, ne feraient pas recette. Mais, pour l'instant, ils ont plutôt tendance à se placer en tête des plus gros succès cinématographiques de tous les temps, comme si leur représentation de la police trouvait un écho auprès de la population. Cette vision des institutions, largement propagée par les auteurs, fait donc la promotion de l'action citoyenne directe et encouragerait presque au non-respect des forces de l'ordre par les citoyens. Après tout, dans les histoires de super-héros, la police arrive toujours trop tard, passe plus de temps à pourchasser le sauveur que le(s) criminel(s), et se révèle systématiquement incapable de garder les psychopathes en prison – une allégorie des plaintes fréquentes adressées au système judiciaire à chaque fois qu'une condamnation est jugée trop clémente par la population, ou qu'un meurtrier récidive à peine sorti de prison, sans que les autorités officielles aient été capables d'anticiper ce drame. Dans les *comics* de Batman particulièrement, la police est montrée comme complètement corrompue, et ce genre

de représentations trouvera facilement un écho aux États-Unis chez les habitants de quartiers rongés par la criminalité, sagement évités par les forces de l'ordre.

Intrigué par cette question qui pourrait enfin amener les théoriciens du *comics* à une définition claire et définitive du genre super-héroïque – qu'on pourrait alors qualifier de fiction citoyenne dans laquelle des individus agissent en secret au-dessus des lois pour protester symboliquement contre l'inefficacité des pouvoirs établis – j'ai demandé à Danny Fingeroth, auteur de *Superman On The Couch* (« *Superman sur le divan* »), s'il était de mon avis concernant le message sous-jacent des super-héros. Dans son ouvrage, Fingeroth examine d'un point de vue social et psychologique les causes du succès des super-héros dans l'imaginaire collectif, et ce que nos goûts ou préférences à leur égard révèlent de notre personnalité. Sa réponse est sans appel :

« Non. Les histoires de super-héros sont des récits imaginaires et des allégories. S'ils véhiculent un "message sous-jacent", c'est que le pouvoir doit être manié avec responsabilité. Les aventures de super-héros peuvent être interprétées d'un grand nombre de manières différentes selon les intentions de leurs créateurs et les prédispositions des lecteurs. Le message que vous y voyez peut, théoriquement, être lu dans les histoires de super-héros, mais selon moi il n'a aucun rapport avec le succès du genre. Dans les principaux univers super-héroïques, ni la police, ni le gouvernement, et ni les super-héros ne peuvent être partout à la fois. Idéalement, ils répondent tous aux besoins du public. Spider-Man ne doit pas être lu comme un commentaire sur l'efficacité des pouvoirs officiels. Il doit être lu comme le besoin de justice de tout individu. Bien sûr, un monde réel rempli de justiciers serait troublant pour de nombreuses raisons. Mais ces histoires qui résonnent de génération en génération sont les récits d'un monde où les justiciers agissent avec sagesse et responsabilité. Ceux qui ne le font pas sont les méchants ²⁴¹. »

239. Christopher Sharrett, *Batman and the Twilight of the Idols: An Interview With Frank Miller*, in Roberta E. Pearson et William Uricchio, *op. cit.*, p. 39.

240. *Ibid.*, p. 43.

241. Extrait de mon entretien avec Danny Fingeroth, réalisé par e-mail le 15 août 2012.

On notera cependant que la description que fait Fingerioth des super-héros est en fait surtout valable pour ceux qui précèdent les années 1960 et l'arrivée de Stan Lee, à partir duquel les super-héros sont tout sauf sages; ils ne tuent pas d'innocents par accident uniquement grâce à la chance insensée que leur offrent les auteurs. Avec le développement et la popularité croissante, dans les années 1990, des super-héros meurtriers, même la morale chrétienne n'est plus de leur côté, et qui prendrait Wolverine pour exemple de conduite se retrouverait rapidement en prison. Reste alors l'argument de l'œuvre de fiction : les super-héros, selon Fingerioth, ne ferait passer aucun « message » simplement parce que leurs histoires se déroulent dans un monde imaginaire. Pourtant, comme on l'a déjà vu, si on peut considérer ce décalage comme valable jusqu'aux années 1970, l'univers « imaginaire » des super-héros et le nôtre n'ont cessé de se rapprocher; au point que Spider-Man lui-même est la seule différence réelle entre son monde et le nôtre, qui fonctionnent avec les mêmes institutions, sont sous la direction du même gouvernement et partagent donc, par la simple suite logique de ce raisonnement, les mêmes forces de police. Quant à imaginer que les idées véhiculées par la littérature ou le cinéma n'ont pas d'impact sur le comportement réel du public, c'est bien mal connaître le pouvoir de la fiction, et ignorer par exemple que le livre *Fight Club*²⁴² et son adaptation²⁴³ ont poussé, un peu partout dans les États-Unis, des adolescents et des adultes à reproduire les comportements de personnages pourtant inventés de toutes pièces²⁴⁴. Cette éventualité,

242. Chuck Palahniuk, *Fight Club*, W.W. Norton, 1996.

243. David Fincher, *Fight Club*, 1999.

244. "Fight club draws techies for bloody underground beatdowns", *USA Today*, 2006, article disponible en ligne à cette adresse: http://www.usatoday.com/tech/news/2006-05-29-fight-club_x.htm (consulté le 8 septembre 2012); "Illegal, violent teen fight clubs face police crackdown", *op. cit.*, article disponible en ligne à cette adresse: http://www.usatoday.com/news/nation/2006-07-31-violent-fight-clubs_x.htm (article consulté le 8 septembre 2012).

si elle est terrifiante, a en tout cas de quoi enthousiasmer et même exciter tout auteur de fiction. Et, depuis quelques années, ceux-ci sont de plus en plus nombreux à avoir imaginé dans leurs histoires ce qui pourrait bien se passer si, dans notre monde réel ou bien dans celui des super-héros, des citoyens un peu trop inspirés par leur lecture des *comics*, décidaient d'enfiler un costume et de faire eux-mêmes régner la loi dans leur quartier, sans entraînement, sans super-pouvoirs et, bien sûr, sans immortalité scénaristique pour les sauver. On a alors pu lire, ici et là, de nombreuses aventures de fiction traitant du rapport des lecteurs avec leur propre fiction, dans une démarche métatextuelle sociologiquement passionnante.

Les pressentiments du *comics* et du cinéma

Il est déjà arrivé que quelques auteurs, particulièrement connectés avec la réalité dans leur style d'écriture, décident d'aborder, plus ou moins longuement, le thème du vigilantisme dans leurs récits super-héroïques. Puisqu'ils imaginent des univers dans lesquels les super-héros font partie du quotidien, il était pertinent qu'ils s'interrogent également sur l'effet que peut avoir un tel quotidien sur les citoyens normaux, particulièrement quand on sait que Batman, par exemple, n'a pas de super-pouvoirs, et qu'il est donc raisonnable de penser que, dans de tels univers, ses exploits sont à la portée de tout le monde. Frank Miller a notamment imaginé, dans *The Dark Knight Returns*, que des citoyens excédés par la criminalité ambiante et inspirés par l'exemple de Batman se regroupent en gangs d'autodéfense et aillent faire justice eux-mêmes, équipés d'armes de fortune, dans les rues de Gotham City. L'idée est d'ailleurs reprise au début du film *The Dark Knight*, le second Batman de Christopher Nolan, mais les réponses du super-héros à ses imitateurs différencient grandement d'un support à l'autre: chez Nolan, il les désapprouve et les condamne, tandis que, chez Miller, il envisage le futur avec eux – et en fait son armée personnelle –

qu'il entend discipliner pour qu'ils obéissent strictement à son code moral. Il ne serait pas étonnant que Miller, connu pour ses vues radicales, cautionne ainsi indirectement les groupes d'action directe qui peuvent parfois se réunir pour leur propre « sécurité ». Le point de vue de Batman, comme semble en témoigner la grande quantité de disciples qu'il a formés au cours de son histoire, semble être que n'importe qui peut effectivement décider de faire régner la justice dans son quartier ou sa ville, à condition que ces nouveaux arrivants se plient à son propre code de conduite. Néanmoins, lorsque les auteurs insistent sur ce dernier point, il faut plutôt y lire un discours sur la psychologie de Batman, son obsession du contrôle et sa vision quasiment médiévale de la justice, plutôt qu'un propos tenu sur le vigilantisme en général.

De manière plus contemporaine et plus directe, la question a été rapidement explorée par Brian Michael Bendis dans *Powers*, Mark Millar dans *The Ultimates 2* et Peter Allen David dans *X-Factor*. Ces trois exemples sont à considérer comme un ensemble cohérent car ils ont pour point commun de ne jamais faire du vigilantisme un point central de leurs intrigues, et d'aborder le sujet dans le cadre de *comics* se déroulant dans des univers où les super-héros sont monnaie courante. Par ce procédé d'incursion de comportements supposément réels (les super-héros amateurs suivent la même logique qu'un musicien ou un sportif amateur) dans un univers de fiction bien connu des lecteurs, les auteurs mettent en regard l'inconscience de telles attitudes, et soulignent le fossé existant entre les capacités physiques de simples citoyens et celles de super-héros ayant passé la moitié de leur vie à s'entraîner pour combattre le crime. À lire, la démarche est parfois troublante, puisqu'elle mêle entre eux différents niveaux de réalité et pousse le lecteur à réajuster parfois la profondeur de la suspension de son incrédulité, mais elle a en tout cas un effet incroyablement positif sur la mythologie

super-héroïque. En effet, alors que celle-ci a pu perdre de sa splendeur avec la croissance du mouvement réaliste dans les *comics*, cette comparaison avec de simples humains, souvent ridiculisés, aide à les replacer dans l'esprit du lecteur sur un piédestal, ce qui est absolument essentiel pour la préservation de l'équilibre entre le divin et l'humain. Si les super-héros, pour conserver leur puissance d'évocation et d'identification, ne doivent pas être « trop » inaccessibles, il ne faut pas non plus qu'ils tombent dans l'excès inverse en étant présentés comme « trop » humains ou banals, l'incursion de groupes pathétiques pour leur servir de faire-valoir contribue donc à redorer leur blason. Dans l'arc de *Powers*, où apparaissent ces apprentis justiciers costumés, ils sont présentés comme des étudiants qui se déguisent et grimpent sur les toits des immeubles pour participer à un jeu de rôle grandeur nature et tromper l'ennui de leurs journées en se prenant pour des surhommes. Dans le passage de *The Ultimates 2* où des personnages similaires apparaissent, ils sont juste des imitateurs du groupe de Captain America qui espèrent combattre le crime à une échelle raisonnable en s'attaquant à des petits délinquants plutôt qu'à des criminels internationaux. Enfin, dans *X-Factor*, Peter Allen David laisse planer le doute sur le fait que ses justiciers amateurs possèdent ou non des super-pouvoirs mineurs, mais met surtout en lumière leur inexpérience et leur immaturité. Dans les trois cas, l'issue est la même : les faux super-héros se retrouvent confrontés à de vrais super-criminels, et finissent tués dans des circonstances horribles. Paradoxalement, et même s'il est diffusé à l'intérieur d'œuvres de fiction, le message véhiculé par ces histoires est similaire : les super-héros n'existent pas dans notre réalité et, même dans le monde des super-héros, il n'est pas donné au premier adolescent venu et bien intentionné d'en devenir un. Les auteurs présentent ainsi l'autre face du fameux dicton « un grand pouvoir implique de grandes responsabilités », en faisant apparaître

que, même sans qu'on se sente investi d'un pouvoir particulier, on n'en est pas moins investi d'une grande responsabilité face à soi-même, dont la connaissance de ses propres limites est une composante essentielle : les auteurs poussent ainsi leur audience à ne pas confondre le courage et l'inconscience. Si les histoires de super-héros ont depuis toujours été faites pour inspirer le premier, il est possible qu'elles aient également, plus d'une fois, suscité la seconde, et il est donc compréhensible que les auteurs, eux-mêmes investis d'un grand pouvoir, sentent avoir une responsabilité vis-à-vis des leçons qu'ils enseignent. Après tout, pour Alan Moore ²⁴⁵, le scénariste de *comics* est l'équivalent du *shaman* chez les tribus indigènes, car il possède la faculté de conter des récits dont la puissance évocatrice est telle qu'elle peut changer à tout jamais l'attitude et le comportement de ceux chez qui elle trouve une résonance particulière. Et c'est effectivement là un pouvoir qui ne doit pas être pris à la légère.

L'étape suivante de cette démarche est somme toute assez logique : il s'agit maintenant de représenter les actions de super-héros improvisés non plus dans un monde peuplé de super-héros « réels », mais dans un monde qui correspond au nôtre, c'est-à-dire où le surnaturel n'existe pas, et où Batman, Spider-Man ou Hell-boy ne sont que des personnages de *comics*. C'est notamment ce qui a été fait par Mark Millar dans la minisérie à succès *Kick-Ass*, parue en 2008 chez Marvel Comics (mais ne se déroulant pas dans l'univers Marvel traditionnel) et adaptée au cinéma deux ans plus tard. Dans ce récit, le personnage central est un adolescent, grand lecteur de *comics*, révolté par la passivité des témoins d'agressions et l'assurance des délinquants se comportant comme s'ils n'avaient rien à craindre de la loi. Un jour, il décide donc d'enfiler un costume et d'imiter les super-héros ; inévitablement, il finit à l'hôpital après

245. Dez Vlyenz, *The Mindscape of Alan Moore*, Shadowsnake Films, 2003.

avoir été poignardé puis renversé par une voiture, mais tente malgré tout de poursuivre sa lutte contre le crime après son rétablissement. Si *Kick-Ass* s'était voulu une déconstruction du genre super-héroïque, alors il devrait être considéré comme un échec puisque, mettant en scène des fans de *comics* si passionnés qu'ils décident de devenir eux-mêmes des super-héros, Mark Millar certifie plus que jamais la force de la mythologie. Pourtant, malgré son ambition, Millar tombe lui-même dans le piège des logiques scénaristiques qu'il donne l'impression de critiquer : en faisant d'un adolescent censé être normal le personnage central de sa série de *comics*, il se condamne à ne pas avoir le droit de le tuer. Accordant donc malgré lui une immortalité extra-diégétique à son personnage (on devine qu'il ne mourra jamais, pour des raisons éditoriales), il fait de son faux super-héros un vrai super-héros, qui résiste à tous les coups de couteau, à toutes les défenestrations, qui a une chance surnaturelle (à chaque fois que sa mort semble certaine, un *deus ex machina* providentiel et salvateur se révèle) et qui évite miraculeusement toutes les balles. Millar brouille son propre discours et, partant d'un postulat radicalement opposé, finit par expliquer sans même s'en rendre compte que, effectivement, dans ce monde réel qui est le nôtre, n'importe qui peut bel et bien devenir Batman. Auteur relativement habile la plupart du temps, Mark Millar s'est donc cassé les dents sur un sujet visiblement trop terre-à-terre pour un spécialiste de la mythologie super-héroïque, au risque peut-être d'envoyer aux lecteurs trop influençables un signal extrêmement dangereux...

Si l'entreprise de Millar est entachée par sa maladresse, ses intentions et le concept de base de son propos sont néanmoins très palpables, et leur nouveauté, qui résonne admirablement avec notre époque, semble avoir lancé une nouvelle vague thématique, visible dans d'autres films qui sont sortis au cinéma à la même époque :

*Defendor*²⁴⁶ et *Super*²⁴⁷, abordant tous deux un thème similaire : celui du citoyen qui se prend pour un super-héros, mais qui n'en est clairement pas un. Dans ceux-ci, la moralité ou la santé mentale de l'apprenti super-héros sont grandement questionnées, et il finit soit par mourir, soit par abandonner sa vocation. Ici, le spectateur ne se situe pas réellement dans un processus d'identification totale au personnage principal, qui est trop excentrique ou trop troublé pour réellement être représentatif d'une majorité de la population (contrairement au personnage central de *Kick-Ass*, qui est tout aussi moyen que l'on peut l'être), et c'est donc avec une distance raisonnable qu'on regarde agir ces marginaux, ce qui facilite le développement d'un regard plus critique sur leurs actions. Ainsi, tout en poussant le spectateur à réfléchir sur l'état de la société dans lequel de tels individus, dont la représentation est crédible, peuvent se former la psychologie qui est la leur, ces films poussent dans le même élan à une réflexion sur le vigilantisme en lui-même. On s'interroge alors sur les dangers qu'il implique, mais également sur ses motivations psychologiques profondes ; et les personnes qui possédaient en elles la tentation d'imiter ces attitudes seront peut-être plutôt poussées, au lieu de concentrer leur regard sur les imperfections de la société, à contempler leur propre condition mentale... Or, contrairement à ce qu'on pourrait croire, de tels personnages, persuadés d'être investis d'une mission sociale devant les injustices du monde et l'inefficacité de la police, enfilant des costumes pour aller combattre le crime dans les rues de leur ville, n'existent pas que dans les films et les *comics*. En réalité, on en trouve de plus en plus à travers tous les États-Unis, et leurs motivations, comme leurs actions concrètes, sont aussi diverses et variées que surprenantes.

246. Peter Stebbings, *Defendor*, 2010.

247. James Gunn, *Super*, 2011.

RLSH, les super-héros de chair et de sang

La sortie de *Kick-Ass* a été l'occasion pour les journalistes et le public de se pencher sur une question cruciale : les comportements décrits dans le film sont-ils réels ? Y a-t-il réellement des adolescents qui, quelque part dans les États-Unis, enfilent des costumes colorés pour aller combattre le crime ? La réponse est oui, et elle a depuis été relayée par des dizaines d'articles et de reportages, qui estiment que la communauté des RLSH (pour *real-life superheroes*, en français «super-héros de la vraie vie») compte de 250 à 300 membres partout dans le monde²⁴⁸, dont 200 aux États-Unis uniquement²⁴⁹, bien qu'un chiffre réel et précis soit en fait pratiquement impossible à obtenir. En tout, seule une quinzaine d'entre eux ont réellement bénéficié d'une couverture médiatique quelconque, mais ils révèlent déjà la disparité des individus pouvant être identifiés comme RLSH. Selon le journaliste Joel Warner, qui a enquêté sur le sujet pour le *Denver Westword*, le plus ancien d'entre eux est un agent de sécurité se faisant appeler Master Legend, qui s'est lancé dans le vigilantisme en 1983²⁵⁰, soit quelques décennies avant que les auteurs de *comics* eux-mêmes envisagent la possibilité de leur existence. L'ancienneté de Master Legend est également avancée par Ron Jonson, qui a passé quelques jours avec des RLSH de Seattle, auprès desquels il a découvert que le vétéran était une

248. Keegan Hamilton, "The (Alleged) Adventures of Phoenix Jones", *Seattle Weekly*, 2011 : <http://www.seattleweekly.com/2011-06-01/news/the-alleged-adventures-of-phoenix-jones/2/> (consulté le 9 septembre 2012).

249. Ron Jonson, "It's a Bird! It's a Plane! It's...Some Dude?!", *GQ*, 2011, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.gq.com/news-politics/news-makers/201108/real-life-superheroes-phoenix-jones> (consulté le 9 septembre 2012).

250. Joel Warner, "The Astounding Adventures of the Wall Creeper, Colorado's own Superhero", *Denver Westword*, 2009, article disponible en ligne à cette adresse : <http://www.westword.com/2009-03-12/news/the-astounding-adventures-of-the-wall-creeper-colorado-s-own-superhero/4/> (consulté le 9 septembre 2012).

sorte de légende hautement respectée ²⁵¹. Pourtant, lorsqu'il apparaît en personne dans le documentaire *Superheroes* ²⁵² consacré au phénomène, Master Legend semble surtout passer la majeure partie de son temps à boire de la bière. Lorsqu'il est interviewé, ce curieux personnage, habillé de pied en cap d'un costume artisanal, ne cesse de raconter des histoires incroyables dont la moitié sont clairement fictionnelles et jettent un voile d'invraisemblance sur les autres ; au bout du compte, il est impossible de savoir si on est face à un plaisantin ou à un malade mental qui pense réellement être un super-héros de comics. Cette absence de sérieux n'est finalement que le reflet de la réaction du public lorsque les RLSH « patrouillent » dans les rues de leurs villes, une réaction largement relayée par tous les journalistes qui traitent de ce sujet. Lorsqu'on lui demande pourquoi il porte un costume, Super Hero, un RLSH habitant en Floride, reconnaît avec une certaine honnêteté qu'il se déguise « juste parce que c'est fun ²⁵³ », et il est probable qu'il parle au nom d'une grande partie de ses semblables, qu'ils l'admettent ou non. Pour Life, opérant à Brooklyn et portant pour seul accessoire un masque couvrant ses yeux et un chapeau (comme le Spirit de Will Eisner), le costume n'est pas qu'une affaire de divertissement :

« Le symbolisme y a beaucoup à voir. J'ai affaire à beaucoup d'immigrés sans-papiers qui ont perdu leur travail et se sont retrouvés à la rue [...] Et dans leur anglais approximatif, ils me demandent d'où je viens, si je travaille pour le gouvernement, pour l'Église... Alors je mets mon masque et je leur réponds "je suis un super-héros," et c'est suffisant. Même si on ne parle pas la même langue, ils comprennent, parce que tout le monde sait ce que font les super-héros ²⁵⁴. »

251. Ron Jonson, *op. cit.*

252. Michael H. Barnett, *Superheroes*, 2011.

253. *Ibid.*

254. Nurit Zunger, "Seven real-life superheroes", *GQ*, 2011 : <http://www.gq.com/news-politics/newsmakers/201108/real-life-superheroes-mr-extreme-geist-insignis-master-legend> (consulté le 9 septembre 2012).

Si Life côtoie des SDF, c'est parce que, pour lui, être un RLSH signifie aider ceux qui sont dans le besoin, non pas en combattant le crime, mais en fournissant aux sans-abris de la nourriture et un peu de chaleur humaine. Cette activité, difficilement critiquable, est pratiquée par la plupart des RLSH à travers les États-Unis, et ceux-ci peuvent parfois y consacrer plusieurs centaines de dollars par mois ²⁵⁵, ce qui permet aisément de leur pardonner un costume excentrique ou un surnom ridicule. Mais quelques autres RLSH ne sont que moyennement intéressés par la survie des sans-abris et la distribution de sandwiches : comme Batman, ils veulent surtout combattre le crime de manière concrète. Le plus célèbre de ceux-ci est un dénommé Ben Fodor, qui se fait appeler Phoenix Jones et mène un groupe de huit RLSH, le *Rain City Superhero Movement*, qui opèrent sur Seattle. Phoenix Jones, âgé de moins de 25 ans, fait cinq soirs par semaine une patrouille dans les rues de sa ville, en se concentrant sur le quartier de Belltown, réputé pour en être l'un des moins sûrs. Selon ses dires, lui et son groupe dispersent deux à trois bagarres par nuit, un chiffre impressionnant qui semble purement incroyable pour Urban Avenger, un RSLH de San Diego qui, au bout de cinq mois d'activité, n'en avait « trouvé » qu'une seule ²⁵⁶. Certains, comme le trio constitué par Z, Zimmer et Tsaf, ont même pour habitude d'envoyer l'un des leurs parader dans la rue avec des objets de valeurs pour susciter une agression à laquelle ils pourraient réagir ²⁵⁷ (une pratique qui n'est pas sans rappeler celle du personnage principal du film *Un justicier dans la ville*). Cependant, Phoenix Jones et sa troupe n'ont pas besoin de ce genre de hameçonage et, lorsqu'ils tombent sur une altercation, une dispute ou une agression dans la rue, ils s'interposent entre les combattants

255. Michael H. Barnett, *op. cit.*

256. Ron Jonson, *op. cit.*

257. Michael H. Barnett, *op. cit.*

pour tenter de les séparer et appellent la police ; en cas de besoin, ils sont armés de tasers et de bombes lacrymogènes, et disposent de menottes pour pratiquer une *civilian arrest* (qu'on pourrait traduire par « arrestation civile », bien qu'un équivalent n'existe pas dans la législation française), autorisée dans l'État de Washington. Ces activités sont évidemment extrêmement dangereuses et Phoenix Jones prétend s'être déjà fait poignarder et tirer dessus dans l'exercice de ses fonctions, en plus d'avoir déjà eu le nez cassé et de se faire régulièrement frapper ²⁵⁸. La situation est donc risquée, surtout quand on sait que l'homme derrière le masque a été un combattant vaincu en MMA ²⁵⁹ (*mixed martial arts*, une compétition d'arts martiaux mélangeant différents styles) et que son costume est en kevlar, ce qui en fait certainement l'un des plus « sérieux » des RLSH sur les questions de sécurité. Selon Michael Barnett, réalisateur du documentaire *Superheroes*, la plupart de ces justiciers improvisés qui vont combattre le crime ont un entraînement dans les arts martiaux, mais celui-ci va, selon lui, « du pathétique à la ceinture noire ²⁶⁰ ». Souvent, les RLSH ne portent pas d'équipement de protection particulier et ne semblent pas particulièrement musclés (certains sont même en surpoids ou, à l'inverse, extrêmement maigres), et on peut se demander pourquoi ils mettent ainsi leur vie en danger sans même prendre la peine de se préparer efficacement. Pour Michael Barnett, qui en a suffisamment côtoyé pour pouvoir tirer un semblant de réponse générale à cette question, « ça vient souvent d'un traumatisme qu'ils tentent de surcompenser. Pour beaucoup d'entre eux, c'est quelque chose de très personnel

258. Keegan Hamilton, *op. cit.*

259. Page de Ben Fodor sur le site officiel de la fédération de MMA : <http://www.mixedmartialarts.com/f/AB69FE67B3116B5B/Ben-Fodor/> (consulté le 9 septembre 2012).

260. « *Interview With Michael Barnett* », HBO : <http://www.hbo.com/documentaries/superheroes/interview/michael-barnett.html> (consulté le 9 septembre 2012).

[...] Il est arrivé à la plupart quelque chose de très violent, et c'est de là qu'est partie leur vocation. C'est plutôt triste ²⁶¹. » Les premiers concernés, cependant, préfèrent mettre en avant les failles de la société qui leur a donné naissance, et citent, comme dans *Kick-Ass*, la passivité de la population face à la criminalité dont elle peut être témoin, comme moteur principal de leurs actions. Le cas célèbre de Kitty Genovese, cette jeune femme qui a été battue par son compagnon et a passé une demi-heure à hurler sa douleur avant qu'il ne revienne l'achever, tandis que trente-huit témoins sont restés parfaitement inactifs, est très fréquemment cité. Pour les RLSH, l'histoire de Kitty Genovese est une tragédie dont chacun aurait dû tirer des leçons, et elle sert ainsi d'emblème unificateur au mouvement. Certains, comme Zimmer, un Texan d'origine qui agit à Brooklyn, y ajoute une critique sévère de l'inefficacité des autorités. Le RLSH explique, par exemple, que la zone où il opère n'est couverte que par 3 à 9 agents de l'ordre, alors qu'elle compte plus de 60 000 habitants, et cite un article du *Village Voice* qui aurait révélé que ces rares policiers ont pour ordre de réaliser leurs quotas sur des délits mineurs en ignorant les crimes sérieux. Pour eux, la lutte contre le crime accomplit donc une double fonction, qui est à la fois celle de la thérapie personnelle et du redressement d'une société, qu'ils voient comme corrompue et désespérée. Comme Frank Miller, ils jugent notre monde terrifiant, et ont juste trouvé à leurs craintes un exutoire différent de celui des artistes.

Le fait que les RLSH aient, comme les super-héros de papier, presque tous un « récit d'origines », qui explique la motivation derrière leurs actes, pousse à se poser des questions autrement plus troublantes. La première qui vient à l'esprit est celle des limites que s'imposent les justiciers eux-mêmes. En effet, si on examine leurs équivalents fictionnels, on réalise rapidement qu'il existe bien

261. *Ibid.*

des manières de réagir à un traumatisme, et si tous les super-héros sont égaux dans leur amour de l'iconographie distinctive, ils ne le sont pas tous dans leurs méthodes. Batman et le Punisher ont, par exemple, en commun d'avoir vu leur famille se faire exterminer sous leurs yeux. Pourtant, là où le premier a décidé, en réponse à cela qu'il ne tuerait jamais qui que ce soit afin de ne pas ressembler à ses ennemis, le second a, au contraire, fait le choix de combattre le feu par le feu. On peut même ajouter que, pour le citoyen moyen, il est plus facile de se procurer une arme à feu que les gadgets ultra-technologiques qu'utilise Batman. Pour l'instant, les RLSH sont séparés en deux catégories : ceux qui pratiquent l'aide sociale et ceux qui se battent dans la rue. Combien de temps faudra-t-il encore avant qu'une poignée d'extrémistes ne se mettent à imiter le Punisher ? C'est la question que j'ai posée à Danny Fingeroth, auteur de *Superman on the Couch*. Voici sa réponse :

« Très longtemps. Ces histoires sont des récits imaginaires, comme Harry Potter ou Buffy contre les vampires. Comme l'a dit Robert Crumb, "du calme, ce ne sont que des lignes sur du papier". Un fou pourrait reprendre à son compte une icône de la pop culture, mais ça ne ferait pas d'elle la responsable des actions d'un dérangé ²⁶². »

Pourtant, selon les RLSH eux-mêmes, ces « lignes sur du papier » sont loin d'être indifférentes à leur vocation. Phoenix Jones n'a besoin de personne pour amener le sujet lorsqu'il déclare : « Je combats le crime comme dans les comics. Je suis blessé comme dans les comics. J'ai une identité secrète comme dans les comics ²⁶³. » The Vigilante Spider, qui opère à San Diego, oublie aisément que les récits qu'il lit sont imaginaires, et justifie ainsi le fait de se mettre en danger : « Si les gens normaux peuvent combattre le crime, pourquoi pas moi ? Prenez Batman : il n'a pas de pouvoirs [non plus],

et pourtant il fait partie de la Justice League ²⁶⁴. » Et Mr Xtreme, basé dans la même ville, a dans sa chambre un poster d'Iron Man et collectionne les *comics* ²⁶⁵. D'ailleurs, le fait qu'il existe autant de super-héros à San Diego n'est peut-être pas sans rapport avec le fait qu'il s'agisse du lieu où se déroule annuellement le Comic Con, le troisième plus grand salon de bande dessinée au monde...

Comme on l'a déjà vu, les super-héros n'ont cessé d'évoluer et de s'adapter aux changements du monde autour d'eux. Ils ont su survivre à l'apparition de toutes sortes de supports nouveaux et à la disparition de certains formats dans lesquels ils avaient pourtant connu quelques heures de gloire, comme le *serial*. Envisagé, non pas en tant que phénomène social ou psychologique, mais purement en tant que phénomène culturel, la mouvance des RLSH peut alors être interprétée comme une nouvelle étape dans les mutations d'un genre, qui a fait de sa propre réinvention une constante. Après avoir exploré tous les genres de la fiction mis à sa disposition, les super-héros se mettent à envahir la réalité ; et, vu que la réalité a eu tendance à envahir l'univers de la fiction, il est finalement assez logique que la fiction lui rende la pareille. Au bout du compte, réels ou non, les super-héros parlent bien tous de la même chose : de l'esprit de libre entreprise, de la protection farouche de son territoire et du questionnement constant de l'autorité. En un mot comme en cent : des États-Unis.

262. Extrait de mon entretien avec Danny Fingeroth, réalisé par mail le 15 août 2012

263. Keegan Hamilton, *op. cit.*

264. Michael H. Barnett, *op. cit.*

265. *Ibid.*

CONCLUSION

Il ne viendrait pas à l'idée d'un universitaire rédigeant un essai sur *Les Misérables* de parler de Jean Valjean en l'appelant «Jeannot». Pourtant, dans tous les textes qu'il nous a été donné de lire dans la préparation de ce travail, il est apparu que les super-héros étaient souvent désignés par des surnoms : Captain America devenait ainsi fréquemment «Cap», ou Spider-Man «Spidey», et ce, que l'auteur soit un sociologue, un scénariste de comics, un professeur ou un journaliste. Le seul critère de cette proximité, en réalité, semblait être qu'il soit américain. Lorsque Joe Quesada, rédacteur-en-chef de Marvel pendant toute la première décennie du *xxi*^e siècle, déclarait à propos des super-héros : «ce que ces personnages ont de très américain, c'est qu'ils évoluent avec le pays. Ils changent avec nous, et ils nous changent. Ils font partie de ce qui rend l'Amérique pittoresque ²⁶⁶», il mettait effectivement avec justesse le doigt sur le rapport particulier qu'entretient la société américaine avec ses super-héros. Ceux-ci ne font pas partie d'un patrimoine indépassable à sanctifier respectueusement et béatement (comme c'est, par exemple, le cas de l'œuvre de Victor Hugo en France), ils appartiennent au peuple et parlent son langage.

266. Michel Viotte, *op. cit.*

Ce lien de proximité particulier, mélange d'identification directe et de fascination, est le résultat d'une lente évolution de la culture populaire américaine. Comme nous l'avons vu, elle a amalgamé un grand nombre d'influences diverses et variées pour créer, dans le super-héros, son genre ultime. Un genre qui est, de manière paradoxale, à la fois extrêmement difficile à cerner et pourtant immédiatement reconnaissable entre mille. Ce qui fait de la mythologie super-héroïque le genre le plus définitif et le plus absolu de la culture populaire américaine, c'est justement qu'il est le produit d'une mixité si abondante qu'elle a eu pour résultat la création d'un ensemble, dont la cohérence se passe de support. En niant ainsi la nécessité de son existence physique, le super-héros a appris à ne plus craindre les évolutions culturelles qui se déroulaient autour de lui.

Mais, tandis qu'il évoluait dans sa forme, il a surtout été intéressant de voir comment il évoluait dans son fond. Ce que nous aurons appris dans ce mémoire, c'est qu'il y a une histoire parallèle des États-Unis, qui raconte comment le monde de la culture et de l'art s'est éloigné de son patriotisme premier, alors qu'il perdait petit à petit la foi en ses dirigeants, et comment ce mouvement s'est accompagné d'un rapprochement avec les minorités persécutées de la population. On a vu le super-héros faire ses plates excuses aux Afro-Américains et aux femmes qu'il avait trop longtemps négligés ou maltraités, et on l'a vu se libérer de la censure bien-pensante qui l'emprisonnait pour entrer en résonance avec son lectorat, en relayant ses peurs et ses souffrances, mais aussi en s'obstinant à toujours lui montrer que l'espoir n'était jamais perdu. Tandis que la désolation d'un monde tragique, qui n'a pas confiance en ses politiques, dessinait un sombre tableau, celui-ci était tout de même embelli par les messages toujours positifs de tolérance et de paix, dont les justiciers costumés se sont toujours fait les porte-paroles.

Le portrait que dressent les super-héros des États-Unis est étrange à contempler, mais révèle beaucoup sur son modèle. À travers les critiques politiques que font les auteurs, on peut considérer que la mythologie super-héroïque veut être un miroir montrant le futur des États-Unis, souvent sous un jour négatif, afin que les populations puissent apprendre à l'avance de leurs erreurs et empêcher que celles-ci ne se produisent. De ce point de vue, on peut presque considérer que les super-héros remplissent un rôle qui a été historiquement tenu par la littérature d'anticipation, dont on peut craindre qu'elle soit tombée en désuétude sous sa forme originelle. Pourtant, à l'opposé, lorsqu'on étudie comme on l'a fait la représentation des minorités au sein de la gent costumée, on s'aperçoit surtout qu'elle est en retard de plusieurs décennies sur le monde qui lui sert pourtant d'appui. À l'image de tout le reste de la culture *mainstream* des États-Unis, le genre super-héroïque n'est pas représentatif des populations et des sensibilités de son pays et, en ce sens, il représente, bien malgré lui, des inégalités sociales qu'il n'appartient qu'aux citoyens de rectifier.

Cette rectification justement, il incombe aux super-héros de la mettre en marche, car c'est clairement là que se situe leur rôle dans la société américaine contemporaine. Même s'ils restent plus attachés à leurs croyances que la France, les États-Unis, comme tout le reste du monde occidental, « souffre » d'une lente mais probablement fatale crise de la foi : dans le monde d'aujourd'hui, gouverné par la science, la technocratie et le cynisme des multinationales, il devient de plus en plus compliqué d'avoir une foi aveugle en la religion. C'est pour cette raison que la culture nous propose des substituts parmi lesquels, selon Danny Fingeroth²⁶⁷, la mythologie super-héroïque occupe une place de choix. Les personnages qui la peuplent nous ressemblent et connaissent les mêmes problèmes

267. Danny Fingeroth, *op. cit.*

que nous, vivent dans un monde qui correspond de plus en plus à celui que nous habitons, et surmontent toutes les épreuves que la vie met sur leur chemin, non pas réellement grâce à leurs pouvoirs, mais grâce à leur courage, à la force de leur volonté et à leur morale indéfectible. Mieux encore : leurs histoires n'appartiennent jamais au passé, leurs messages ne sont pas cryptiques, et ils n'exigent pas de nous que nous croyions en leur existence pour être inspirés par leurs actions.

Dans cette perspective, la place des super-héros dans le monde moderne apparaît dans toute sa limpidité : ils sont des guides moraux qui ne cessent d'avoir conscience qu'il n'est pas facile d'être un guide moral (et n'en sont que plus beaux) et ils sont des idéaux suffisamment élevés pour inspirer l'admiration, mais suffisamment accessibles pour que n'importe qui puisse trouver en lui la force de tenter de leur ressembler. Les super-héros sont une Amérique qui a conscience de son histoire et de son passé, et qui s'interroge sur son futur, sans oublier d'en chercher des indices dans son présent. À la fois acteurs et spectateurs des évolutions de leur monde, ils sont des colosses aux pieds d'argiles, refusant de laisser leurs faiblesses leur dicter leur conduite. Tour à tour stupides, admirables, moqués et copiés sans jamais être égalés, ils sont tout simplement ce que la culture internationale contemporaine a de plus américain, et peut-être également de plus intéressant.

BIBLIOGRAPHIE

Livres, revues et documentaires

Ouvrages sur la bande dessinée en général (par pertinence)

MCCLOUD Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art*, William Morris Paperbacks, 1993.

JENNEQUIN Jean-Paul, *Histoire du comic book – 1. Des origines à 1954*, Vertige Graphic, 2002.

STROMBERG Fredrik, *La Propagande dans la BD : un siècle de manipulation en images*, Eyrolles, 2011.

WERTHAM Fredric, *Seduction of the Innocent*, Rinehart & Coompany, Inc., 1954.

MAIGRET Éric et STEFANELLI Matteo, *La Bande Dessinée : une médiaculture*, Armand Collin, 2012.

Ouvrages sur le super-héros en général (par pertinence)

LAINÉ Jean-Marc, *Super-Héros ! La Puissance des masques*, Les Moutons Électriques, 2011.

DIPAOLO Marc, *War, Politics and Superheroes – Ethics and Propaganda in Comics and*

Film, McFarland, 2011.

FINGEROTH Danny, *Superman on the Couch – What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*, Continuum, 2004.

Eco Umberto, *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993.

WINCKLER Martin, *Super Héros*, EPA, 2003.

MARCEL P., PAYGNARD P. et VALERY F., *Superhéros en séries*, DLM Éditions, 1995.

SHONE Maurice, *Les Super-Héros*, Dreamland, 2002.

Ouvrages sur des super-héros particuliers (par pertinence)

PEARSON Roberta E. et URICCHIO William, *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to A Superhero and His Media*, Routledge, 1991.

WEINER Robert G., *Captain America and the Struggle of the Superhero – Critical Essays*, McFarland, 2009.

TYE Larry, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*, Random House, 2012.

LANGLEY Travis, *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*, Wiley, 2012.

O'NEIL Dennis, *Batman Unauthorized*, Benbella Books, 2008.

BANNIER Pierre et GUICHARD Valérie, *Lois et Clark – Les Nouvelles Aventures de Superman : série postféministe*, DLM Éditions, 1997.

Ouvrages sur des problématiques particulières (par ordre alphabétique d'auteur)

BROWN Jeffrey A., *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*, University Press of Mississippi, 2001.

BROWN Jeffrey A., *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, University Press of Mississippi, 2011.

FOREST Claude, *Du héros aux super héros – Mutations cinématographiques*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

KINCHELOE Joe L., STEINBERG Shirley R. et STONEBANKS Christopher D., *Teaching Against Islamophobia*, Peter Lang, 2010.

NAMA Adilifu, *Super Black: American Pop Culture and Black Superheroes*, University of Texas Press, 2011.

Revues, utilisées en intégralité (par pertinence)

Tausend Augen, n° 31, 2005.

Les Inrockuptibles, hors-série « La Double Vie des super-héros », 2012.

Beaux Arts, hors-série « Un siècle de BD américaine », 2010.

Filmographie (par ordre alphabétique de réalisateur)

BARNETT Michael, *Superheroes*, 2011, 1h30.

MEANEY Patrick, *Grant Morrison: Talking With Gods*, 2010, 1h20.

VIOTTE Michel, *De Superman à Spider-Man, l'aventure des super-héros*, 2001, 1h40.

VYLENZ Dez, *The Mindscape of Alan Moore*, 2003, 1h20.

Articles

Comics Alliance

HUDSON Laura, "Marvel Editors Discuss Women in Comics and the Lack of Female-Led Titles [Interview]", *Comics Alliance*, 2011. <http://www.comicsalliance.com/2011/12/08/marvel-women-comics-editors/#ixzz25G7UKjG0>

HUDSON Laura, "The Big Sexy Problem With Superheroines and Their 'Liberated Sexuality'", *Comics Alliance*, 2011. <http://www.comicsalliance.com/2011/09/22/starfire->

catwoman-sex-superheroine/

HUDSON Laura, “*Answering DiDio: The Problem With having Only 1% Female Creators at DC Comics*”, Comics Alliance, 28 juillet 2011. <http://www.comicsalliance.com/2011/07/28/dc-dan-didio-female-creators/>

HUDSON Laura, “*The Lady Editors of Marvel Talk ‘Girl Comics’*”, Comics Alliance, 2012. <http://www.comicsalliance.com/2010/03/01/girl-comics-marvel-interview/#ixzz25G9xrRyk>

SIMS Chris, “*Why Did DC Cancel Superman’s Team-Up with a Muslim Hero?*”, Comics Alliance, 2011. <http://www.comicsalliance.com/2011/06/22/superman-712-muslim/#ixzz255jCx4XX>

Comic Book Resources

CRONIN Brian, “*Comic Book Legends Revealed*” #211, Comic Book Resources, 2009. <http://goodcomics.comicbookresources.com/2009/06/11/comic-book-legends-revealed-211/>

FUREY Emmett, “*Homosexuality in Comics – Part II*”, Comic Book Resources, 2007. <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=10809>

KHOURI Andy, “*Obama: I Was Born on Krypton*”, Comic Book Resources, 2008. <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=18481>

KISTLER Alan, “*LBGT Characters, Themes Throughout Comics History*”, Comic Book Resources, 2012. <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=39194>

KISTLER Alan, “*CCI: Northstar – Coming out to Get Married*”, Comic Book Resources, 2012. <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=39892>

RENAUD Jeffrey, “*CCI: McDuffie Reaches Milestone With DC*”, Comic Book Resources, 2008. <http://www.comicbookresources.com/?id=17453&page=article>

Autres

ANONYME, “*The Comics Break New Ground, Again*”, *The New York Times*, 1992. <http://www.nytimes.com/1992/01/24/opinion/the-comics-break-new-ground-again.html>

ANONYME, “*Fight club draws techies for bloody underground beatdowns*”, *USA Today*, 2006. http://www.usatoday.com/tech/news/2006-05-29-fight-club_x.htm

ANONYME, “*Illegal, violent teen fight clubs face police crackdown*”, *USA Today*, 2006. http://www.usatoday.com/news/nation/2006-07-31-violent-fight-clubs_x.htm

ANONYME, “*Superman Renouncing American Citizenship in ‘Action Comics’ #900*”, *Huffington Post*, 2011. http://www.huffingtonpost.com/2011/04/28/superman-renouncing-american-citizenship_n_855281.html

ANONYME, “*Axel Alonso: Reinventing Today’s Heroes*”, *Latin Rapper*, 2011. <http://www.latinrapper.com/axel-alonso-interview.html>

ANONYME, « États-Unis : le Batman français et musulman fait grincer des dents », *Le Parisien*, 2011. www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/etats-unis-le-batman-francais-et-musulman-fait-grincer-des-dents-07-01-2011-1217300.php

BROTHERS David, “*A Marvel Black History Lesson Pt. 1*”, *Marvel Comics*, 2011. http://marvel.com/news/story/15240/a_marvel_black_history_lesson_pt_1#ixzz1QFnuw5Yi

CRAWFORD Tonya, “*WWC: Ultimate Marvel Panel*”, *Broken Frontier*, 2009. <http://www.brokenfrontier.com/lowdown/p/detail/wwc-ultimate-marvel-panel>

FATTAH Hassan M., “*Comics to Battle for Truth, Justice and the Islamic Way*”, *The New York Times*, 2006. http://www.nytimes.com/2006/01/22/international/middleeast/22comics.html?_r=1

FRANKLIN Casey, “*No Girls Allowed*”, *Gadfly Online*. <http://www.gadflyonline.com/8-13-01/ftg-girls-allowed.html>

HAMILTON Keegan, “*The (Alleged) Adventures of Phoenix Jones*”, *Seattle Weekly*, 2011. <http://www.seattleweekly.com/2011-06-01/news/the-alleged-adventures-of->

phoenix-jones/2/

HEER Jeet, "Captain America: A Pop Culture Rorschach test", *The Globe and Mail*, 2011. <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/captain-america-a-pop-culture-rorschach-test/article588308/>

LAST Jonathan V., "Superman No More?", *Weekly Standard*, 2011. http://www.weeklystandard.com/blogs/superman-no-more_558433.html

LUNDEGAARD Erik, "Batman (1943): Rounding Up the Shifty-Eyed Japs", *The Huffington Post*, 2008. http://www.huffingtonpost.com/erik-lundegaard/the-ethnic-stereotypes-of_b_111426.html

McDONALD Heidi, "SCOOP: What Really happened at the Infamous Dan DiDio/Hire More Women incident", *The Beat*, 2011. <http://www.comicsbeat.com/2011/07/29/scoop-what-really-happened-at-the-infamous-dan-didiohire-more-women-incident/>

McDONALD Heidi, "Why DC and Marvel will never truly target female readers", *The Beat*, 2012. <http://www.comicsbeat.com/2012/07/25/why-dc-and-marvel-will-never-truly-target-female-readers/>

McDONALD Heidi, "DC's Rood Breaks Down Reader Survey", *Publisher's Weekly*, 2012. <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/book-news/comics/article/50633-dc-s-rood-breaks-down-reader-survey.html>

McKAY Hollie, "Superman Renounces His U.S. Citizenship in 900th Issue of Action Comics", *Fox News*, 2011. <http://www.foxnews.com/entertainment/2011/04/28/superman-renounces-citizenship-00th-issue/>

MERICA Dan, "Muslim superhero comics meet resistance in U.S.", CNN, 2011. <http://religion.blogs.cnn.com/2011/10/05/muslim-superhero-comic-series-meets-resistance-in-u-s/>

PETRI Alexandra, "Sorry, Peter Parker. The response to the black Spiderman shows why we need one", *The Washington Post*, 2008. http://www.washingtonpost.com/blogs/compost/post/sorry-peter-parker-the-response-to-the-black-spiderman-shows-why-we-need-one/2011/08/03/gIQAViObsI_blog.html

RONSON Jon, "It's a Bird! It's a Plane! It's...Some Dude?!", *GQ*, 2011. <http://www.gq.com/news-politics/newsmakers/201108/real-life-superheroes-phoenix-jones>

SNEIDER Jeff et ABRAMS Rachel, "Fox, Marvel huddle as clock ticks on 'Daredevil'", *Variety*, 2012. <http://www.variety.com/article/VR1118057507?refCatId=13>

WARNER Joel, "The astounding adventures of the Wall Creeper, Colorado's own superhero", *Denver Westword*, 2009. <http://www.westword.com/2009-03-12/news/the-astounding-adventures-of-the-wall-creeper-colorado-s-own-superhero/4/>

ZUNGER Nurit, "Seven real-life superheroes", *GQ*, 2011. <http://www.gq.com/news-politics/newsmakers/201108/real-life-superheroes-mr-extreme-geist-insignis-master-legend>

