

Alors que tout le monde quasiment lit – ou du moins a lu – de la bande dessinée, et malgré l'essor de la bande dessinée américaine, beaucoup n'ont jamais ouvert de comics. Cela peut être lié au fait que le mot même de *comics* désigne dans un imaginaire populaire la bande dessinée américaine super-héroïque, dans une fusion spontanée entre le genre littéraire et le type du super-héros. L'amalgame n'est pas tout à fait fautif, mais il appelle naturellement des nuances.

Pour commencer, ce terme de *comics* est simplement celui employé en anglais pour désigner la bande dessinée. À l'exception de quelques universitaires anglophones précautionneux qui ont fait entrer l'expression *bande dessinée* dans le lexique analytique du 9^{ème} art pour désigner spécifiquement les productions franco-belges, *Astérix* ou *Les Schtroumpfs* sont donc appelés *comics* au même titre que les aventures de Superman.

Il faut donc distinguer l'hypéronyme *comics* de l'hyponyme *comics*, aussi appelé *comic book* par souci de clarté, et qui ne désigne plus l'art de la bande dessinée, ni même l'album de bande dessinée, mais un type de publication propre à la culture américaine, et qui prend généralement la forme de fascicules souples de 32 pages et mesurant environ 17 centimètres sur 26 – ce sont évidemment des chiffres indicatifs, qui peuvent varier au cours du temps, des éditeurs, et surtout des publications événementielles (numéro double, anniversaire, estival, etc.).

Ces *comic books* ont la particularité de réunir plusieurs histoires : au début du 20^{ème} siècle, il s'agit souvent de compilations de *comics strips*, c'est-à-dire d'aventures se déroulant sur une seule bande, en trois ou quatre cases, et publiées auparavant dans la presse. Puis se popularisent les intrigues se déployant sur quelques pages, le *comic book* regroupant donc plusieurs aventures courtes qui sont habituellement l'œuvre d'auteurs différents, dont les noms ne sont, au début, même pas mentionnés.

On les appelle des *comics* parce que les premiers fascicules de bande dessinée publiés selon cette logique étaient humoristiques, l'appellation concurrençant celle de *funnies*, et le mot est resté même quand, dans les années 1930, de nombreuses maisons d'édition profitèrent du format pour éditer des bandes dessinées *western*, de science-fiction, d'espionnage, d'horreur, des adaptations de classiques de la littérature...

Les principaux facteurs expliquant la popularité du format *comic book* étaient son très faible coût d'impression et donc de vente, qui le rendait accessible à un lectorat jeune, ainsi que son rythme de publication, mensuel ou hebdomadaire, qui fidélisait les lecteurs et imposa vite la contrainte de logique sérielle dans les intrigues, sur le modèle du roman-feuilleton.

Pour produire à bas prix, les éditeurs devaient évidemment payer les artistes à bas prix, pour des montants si dérisoires que ceux-ci se sentaient contraints de réaliser des planches à un rythme exténuant, en livrant parfois des aventures à plusieurs revues différentes ou plusieurs aventures à la même revue dans un délai très court. Les emplois de scénariste, dessinateur, encreur, lettré de *comic books* étaient ainsi *de facto* réservés à des personnes motivées, mais incapables de mieux profiter de leur art et de mieux en vivre.

Ce n'est ainsi pas une coïncidence si la plupart des premiers créateurs de super-héros étaient juifs : souvent fils d'immigrés, ils vivaient dans des quartiers juifs très défavorisés, et les

carrières de graphiste ou de publicitaire auxquels leurs talents semblaient les destiner leur étaient fermées parce qu'elles étaient proposées dans ce qu'on appelait des *white-shoes firms* des « entreprises chaussures blanches », expression qualifiant ces grandes entreprises dirigées par les élites WASP (Anglo-Saxons Blancs Protestants), alors réputées hostiles aux classes défavorisées, aux immigrés, et antisémites.

Si l'implication d'artistes juifs dans le *comics books* est donc la conséquence de facteurs socio-culturels puissants dans les années 1930, ces circonstances vont également nourrir leur créativité par des voies détournées, au point d'être essentielles pour comprendre l'émergence de la figure paradoxalement si typiquement américaine du super-héros.

Le premier super-héros est Superman, créé dans le premier numéro d'*Action Comics* en 1938. Il est le fruit de l'imagination de Joseph Shuster, né au Canada et fils de juifs néerlandais et ukrainien, et Jerome Siegel, né à Cleveland de deux parents juifs de l'actuelle Lituanie. Il ne semble pourtant pas rester grand-chose de ces origines dans un personnage qui est devenu une incarnation de l'impérialisme américain aussi évidente que Mickey ou Ronald McDonald, figures qui ont en cela depuis longtemps détrôné le pygargue à tête blanche.

Dès les premières vignettes de la première aventure de Superman, retraçant les origines du héros, le parallèle avec l'enfance de Moïse est évident : pour le préserver de la décimation de son peuple, ses parents le placent dans une nacelle qui, après un hasardeux voyage, arrivera chez des hommes acceptant d'adopter le nourrisson et de l'éduquer dans leur culture, lui donnant un nouveau nom, avant qu'il ne découvre bien plus tardivement sa véritable ascendance et se fasse le champion des opprimés.

La différence fondamentale entre l'histoire mosaïque et celle de Superman est évidemment que Moïse défend le peuple dont il est issu, tandis que Superman est le protecteur de ceux qui l'ont élevé, même s'il est aidé en cela par l'absence de conflit entre Krypton et la Terre, et la destruction à peu près complète des Kryptonien.

Deux hypothèses peuvent expliquer de manière stimulante cette différence, sans être contradictoires : Superman reprend des traits de l'histoire de Moïse mais représente plutôt l'idée que le peuple juif se fait du Messie, envoyé du Ciel pour défendre les Justes et les opprimés, et prenant donc fait et cause pour les Hommes contre toutes les figures du Mal, humaines et non-humaines.

Mais Superman est aussi le personnage créé par deux jeunes hommes cherchant à se défaire de l'étiquette de « juifs » qui semble les condamner socialement et financièrement, pour se faire reconnaître comme des citoyens pleinement Américains, aux droits voire aux mérites équivalents à ceux des WASP. En tant qu'étranger protecteur de son peuple d'adoption, Superman est le modèle hyperbolique du type de l'immigré s'intégrant si bien qu'il peut devenir le porte-étendard des valeurs nationales, le boy-scout de l'Amérique

Même conscient d'appartenir à une culture différente, il fonde sa morale sur l'éducation donnée par ses parents, des fermiers kansasais, et il est si dévoué à son peuple d'adoption qu'il n'utilise ses pouvoirs, les capacités propres à son espèce, que pour le bien d'autrui, acceptant pour sa part d'être pigiste pour un journal, quand ses pouvoirs lui donnaient accès à une richesse illimitée et aux plus hautes fonctions. Apprenant son vrai nom kryptonien, Kal-El, il continue de revendiquer le nom américain que ses parents lui ont donné, Clark Kent, comme la plupart des auteurs juifs de comics américaniseront leur nom pour rendre leur

origine moins évidente et donc moins stigmatisante : Jerome Siegel, dont le père s'appelait Mikhel Segalovich, devient Jerry Siegel, Joseph Shuster Joe Shuster, Stanley Lieber Stan Lee, Jacob Kurtzberg Jack Kirby, Robert Kahn Bob Kane, etc. Le rapport de ces artistes créateurs de super-héros à l'onomastique, à leur propre onomastique, est évidemment passionnant quand on le met en rapport avec les stratégies similaires de renomination de leurs personnages.

Portant un nom américain, Superman aime une Américaine, écrit en anglais pour informer ses concitoyens, manifestant sa maîtrise d'une langue qui n'est pourtant pas celle de son peuple, et il prend un pseudonyme éminemment anglophone pour les protéger, se drapant dans un costume aux couleurs du drapeau américain. Il lutte pour « la Vérité, la Justice et l'*American Way of life* », avec le plus parfait dévouement de sa personne, dissimulant même son identité pour poursuivre une vie ordinaire auprès de ceux dont il est le plus grand bienfaiteur. L'immigré en Amérique devient modèle pour les Américains, en se construisant en miroir d'un idéal national.

Le personnage est bien servi par les limitations techniques de l'impression des *comic books* : la contrainte de la quadrichromie et la mauvaise qualité des encres gênent les nuances dans ce que les artistes *peuvent* représenter, et restreignent donc ce qu'ils *peuvent vouloir* représenter. Dans un monde en quatre couleurs, chacune se dote d'une puissance de suggestion figurative et d'une portée symbolique plus spontanément et de manière plus indispensable que dans une bande dessinée aux moyens colorimétriques illimités. Les couleurs flagrantes et vives du costume de Superman ne sauraient être confondues avec celles des autres personnages, et en particulier de ses adversaires : il ne peut donc, en termes de chromatisme, que devenir un champion de la lumière.

Ce patriotisme manichéen n'est ainsi pas la plate imitation de ce que serait le modèle de l'Américain moyen, il se veut sur-Américain, transcendant les différences et les inégalités pour conduire les citoyens, et affichant donc un patriotisme plus exemplaire que psittacique. C'est ainsi que Superman ira capturer Hitler et Staline pour les faire juger par la Société des Nations dans deux planches publiées dans le magazine *Look*, tandis que sur une couverture fameuse Captain America infligeait un splendide coup de poing descendant à Hitler... tout cela pratiquement un an avant l'entrée en guerre des États-Unis, et à une époque où près de 80% des Américains étaient opposés à l'intervention de leur pays en Europe.

L'héroïsme humanitaire du super-héros par-delà les politiques nationales ne dure cependant pas, puisqu'après l'attaque de Pearl Harbor l'implication des super-héros dans la guerre apparaît comme une nécessité. En l'ignorant, ils se couperaient d'un lectorat qui ne pourrait plus s'attacher à ces personnages affrontant de petites menaces locales quand tous les hommes étaient appelés à défendre les intérêts de l'humanité. Les nombreux *strips* et couvertures où les héros, Superman en tête, demandent aux citoyens de soutenir l'effort de guerre, et vantent le courage des soldats affrontant l'ennemi fasciste, sont donc non seulement dans l'air du temps, ils jouent pleinement et inévitablement le rôle de propagande militariste pour un gouvernement dont ils continueront d'être les soutiens aveugles pendant le demi-siècle suivant.

Dès 1941, la maison d'édition DC Comics, à laquelle Superman et Batman appartiennent, crée un comité d'éthique chargé de veiller à la valeur éducative des comics. Au lieu de s'estomper avec la fin de la guerre, cette exigence de moralisation s'intensifie jusqu'à ce que différentes maisons d'édition décident d'adopter un code d'autocensure en 1954.

En cause, un livre publié en 1951 par le pédopsychiatre Frederic Wertham, *La Séduction de l'innocent*, et faisant le lien entre violence des *comics* et délinquance juvénile. Cet essai terrifie à un tel point les parents que Wertham sera entendu par le Sénat pour défendre des thèses méprisées par les psychiatres contemporains et honnies par tous les amateurs de *comics* en raison de la régression qui en résulta pour l'industrie super-héroïque qui, de peur de subir une censure gouvernementale veilla elle-même à s'interdire, entre autres, toute représentation péjorative d'une figure d'autorité et toute suggestion de violence excessive, et à se contraindre à toujours faire triompher sans nuances le Bien sur Mal.

Au milieu d'arguments absurdes sur une supposée relation homoérotique entre Batman et Robin, ou sur la valorisation du sadomasochisme par le personnage de Wonder Woman, Wertham s'attaquait pourtant d'une manière beaucoup plus digne d'intérêt qu'on ne l'a dit, au prétendu « fascisme » de Superman. Il écrit ainsi : « Superman a besoin d'un flux continu et sans cesse renouvelé de sous-hommes, criminels et au faciès non-américain, non seulement pour donner un but à son existence mais simplement pour la rendre possible. C'est ce fait qui engendre chez l'enfant l'une de ces deux attitudes : soit ils nourrissent eux-mêmes le fantasme d'être des surhommes, avec l'idée qui en découle qu'il y aurait des sous-hommes, soit cela le rend soumis et réceptif aux promesses de ceux qui promettent de résoudre tous ses problèmes sociaux à sa place – par la force. »

Je passe sur la valeur psychiatrique du constat de Wertham pour attirer votre attention sur ce qu'il dit d'assez fin sur le super-héros, qui n'est super que par rapport à des individus qui le sont moins, et qui n'est fort que relativement aux autres qui sont faibles. Il n'est pas question ici d'intentionnalité des auteurs ou des super-héros : même le plus bienveillant et le plus dévoué des super-héros, même Superman, participe d'un système de pensée qui valorise la résolution des problèmes sociaux par la violence et fait donc un certain éloge de la force brute, qui opère une distinction entre ceux qui la développent et les autres.

La représentation unilatéralement méliorative du super-héros rend également délicate sa valorisation du vigilantisme, c'est-à-dire de l'exercice personnel de la justice. Les super-héros ont en effet tous en commun d'agir en dehors des limites de la loi, arrêtant des criminels sans mandat, après une démonstration de force qui sort nettement du cadre de la légitime défense, et sans jamais être tenus de rendre des comptes ou simplement de partager leurs informations. Or, comme l'écrit Maurice Agulhon, « il y a danger [pour la République] dès lors qu'apparaît un homme célèbre, aisé à populariser, militaire, hyper patriote, et désireux de n'être point trop ridé par les institutions du régime d'assemblée en place ». Le super-héros est au bord du Rubicon, il est défini précisément par son incapacité morale à sauter le pas de l'autoritarisme politique dont son action est pourtant limitrophe.

Au regard de la loi, les super-héros **sont** des criminels, et les rares aventures qui le rappellent s'achèvent en montrant leur acceptation cordiale par la police. On le voit au contraire plus souvent rencontrer le Président, de Roosevelt à Obama, dans le plus grand respect de son autorité, mais pour lui rendre service, comme un super-soldat d'une armée secrète. DC Comics sera même contacté par l'administration Kennedy pour réaliser un *comics* faisant la promotion de l'exercice physique, c'est dire à quel point une lecture fascisante du super-héroïsme semblait non pertinente, alors qu'elle peut aussi apparaître comme l'une des définitions les plus fines de ce qui ferait l'essence du super-héroïque.

C'est que les personnages de super-héros se comptent par centaines, et possèdent peu de points communs malgré leur identification sous l'étiquette « super-héros ». Dès le succès commercial des premières aventures de Superman, les imitations firent florès aussi bien dans les maisons d'édition concurrentes qui voulaient profiter de l'engouement pour ce personnage d'un type nouveau, que chez DC Comics, qui voulait affermir sa position de leader du marché. Ces imitations devaient cependant paraître aussi originales que possible, pas tant par égard pour le lecteur que pour éviter les nombreux procès pour plagiat que les éditeurs s'intentaient, et qui se conclurent par la disparition ou la cession de nombreux super-héros.

Les variations étaient d'abord assez évidentes, comme Batman, construit en inversion nocturne de Superman, avant de se complexifier au point de rendre le super-héros difficilement définissable : certains n'ont pas d'identité secrète, d'autres pas de masque ou de cape, certains n'ont même pas vraiment de supers-pouvoirs... Je passe assez vite sur ce problème de la définition, et vous laisse vous reporter à la série d'articles que j'avais consacrée au sujet sur le site VonGuru si vous en êtes curieux. La conclusion en est que l'alliance entre l'amour invincible du Bien et ses capacités exceptionnelles créent chez le super-héros un sentiment de responsabilité qu'il ne pense pouvoir exercer que dans une tendance crypto-fasciste, pour ne pas dire carrément fasciste, à faire la justice indépendamment des instances officielles.

Si cette lecture a tant tardé à être entendue, c'est que le Comics Code avait produit une aseptisation du comics super-héroïque, limitant sa prise sur le contemporain et sur un réel complexe dont il n'avait plus le droit de représenter la complexité. Une autre incidence cruciale du Comics Code fut la fermeture d'éditeurs de comics criminels et horribles, qui malgré leur popularité n'avaient plus leur place dans une société à ce point régulée, de sorte qu'à partir des années 1950, l'essentiel de la production des comics concernait les super-héros, ce qui favorisa évidemment l'assimilation du personnage au genre.

Il fallut attendre les années 1980 pour que des artistes s'emparent de ce que ce type de personnage représentait pour eux de malsain sous ses oripeaux d'humanisme et de morale patriotique. Le super-héros était devenu une figure du conservatisme, dans un univers de fiction où les intérêts de l'opprimé n'étaient jamais en contradiction avec ceux du pouvoir en place – ce qui aurait créé une situation irrésoluble pour le super-héros. En maintenant la paix dans les rues, il se faisait l'instrument d'un *statu quo* social naturellement favorable au système tant politique qu'économique.

De nombreux phénomènes interdépendants vont entraîner la remise en cause de la fonction du super-héros, parmi lesquels on peut mentionner rapidement une jeunesse de plus en plus politisée et contestataire, antimilitariste et moins patriotique au fur et à mesure que les dirigeants américains semblent perdre la confiance du peuple, et l'émergence d'une bande dessinée alternative qui prouve le potentiel de cette « forme mineure » à exprimer des revendications et une vision du monde forte.

On retient généralement l'année 1986 pour marquer la transition entre l'âge de bronze du comics et l'âge sombre ou âge moderne, parce que cette même année paraissent deux comics de super-héros qui changent profondément la donne : *Watchmen* d'Alan Moore et Dave Gibbons, et *The Dark Knight Returns* de Frank Miller. *Watchmen* résulte de l'appel des éditeurs américains à des artistes britanniques qui ont une plus grande habitude d'une bande dessinée politisée et qui sont également marqués par une crise de la légitimité

gouvernementale sous le pouvoir répressif de Margaret Thatcher, tandis que *The Dark Knight Returns* est une tentative de la dernière chance de ramener le public vers le personnage de Batman qui ne vend plus, quitte à la confier à un jeune auteur qui annonce d'emblée ne pas vouloir se conformer à l'innocuité du personnage, et qui exige contre tous les usages que son comics soit publié en un seul volume, sans publicité, sur papier glacé et avec une qualité d'impression rendant honneur à son talent pour l'encrage.

Frank Miller comme Alan Moore veulent changer le monde en changeant les comics de super-héros, qu'ils réinvestissent d'une charge politique forte en le mettant en crise. Ils refusent de le faire adhérer à l'archétype du héros civilisateur parce que leur conscience du sous-texte intrinsèque à cet archétype (la division du monde en civilisés et en barbares qu'il faut civiliser ou détruire) ne colle plus à une vision du monde refusant de reconnaître des « monstres » ou d'accepter une confiance absolue dans des figures d'autorité sans réelle légitimité démocratique.

Certains critiques qualifieront même ces deux comics de super-héros de « révisionnistes », parce qu'ils sont les premiers à déconstruire le type du super-héros pour en refaire des personnages nuancés, fragiles, humains, et par conséquent à démonter le système idéologique dans lequel il trouvait sa place et qu'il défendait.

En les lisant au premier degré, ce sont pourtant ces comics qui pourraient apparaître comme fascistes, parce qu'ils mobilisent des super-héros mentalement brisés, misanthropes, cyniques, monstrueux, cherchant en vain dans la correction brutale des vices une forme de rédemption personnelle, des super-héros maladivement obsédés par leur sentiment de puissance et par la justice dont il se font les agents, dont le déguisement « cartoonnesque » n'est pas le moindre signe de leur folie. Des super-héros parfois même terrifiants, monstrueux, inquiétants, n'inspirant plus la sympathie spontanée des anciennes divinités solaires. En désacralisant ces idoles, les artistes empêchent l'identification immédiate du lecteur, qui ne peut qu'approuver leur combat contre un système corrompu et que réprouver l'immense violence de ces psychopathes. Les auteurs refusent le didactisme pour représenter les contradictions du monde réel, et l'inciter à prendre ses responsabilités sans se fier aveuglément à des créatures de papier, se contentant d'exprimer les structures et de susciter la critique.

Les deux auteurs créent ainsi un second degré qui met le lecteur en situation d'activité critique plutôt qu'en position de réception passive d'un discours monologique.

Bien sûr, cette déconstruction du système a elle-même fait système, le super-héros anti-héroïque devenant avec les années un nouveau type à imiter. Si la révolution initiée par Frank Miller et Alan Moore doit s'expliquer dans une recontextualisation, par une évolution des structures éditoriales, sociales, culturelles, etc. qui rendait nécessaire cette remise en cause esthétique et politique du super-héros, leur œuvre demeure paradoxalement singulière. Elle a ouvert des voies au comics super-héroïque que celui-ci n'a pas toujours l'audace de suivre. Alors que les super-héros qui inondent nos écrans doivent beaucoup aux personnages de ces artistes, ils ont rarement la virulence de leurs modèles, qu'ils semblent vider de leur substance, adoptant leur posture tourmentée sans en conserver la modernité, se fondant finalement dans le moule dont Miller, Moore et quelques autres après eux avaient justement cherché à récuser la viabilité démocratique. La sérialité est précisément contraire à ce souffle révolutionnaire, puisqu'elle est dépendante d'une obligation de rentabilité

économique sur un long terme qui banalise l'innovation, ce qui explique pourquoi la plupart des comics dits révisionnistes consistent en mini-séries, Frank Miller ayant par exemple refusé de poursuivre *The Dark Knight Returns* juste après son succès commercial et critique exceptionnel, mais ayant ponctuellement repris « son » Batman quand il sentait qu'il avait à nouveau quelque chose à en dire.

La reconstruction des super-héros opérée par ces artistes pourrait prouver qu'ils ne sont pas intrinsèquement fascistes, et que ce marqueur idéologique était purement circonstanciel. Il faut alors comprendre que ce n'est guère que par une habitude des symboles, du marketing, que nous appelons super-héros les protagonistes des comics révisionnistes, alors qu'ils n'auraient jamais pu être qualifiés ainsi dans les années 1930, où leur manière d'être et de pratiquer la justice les aurait davantage assimilés aux personnages des pulps qu'aux nobles croisés patriotiques que l'on connaît.

Les auteurs comme Moore, Miller, Warren Ellis, Garth Ennis, Mark Millar, Mark Waid, profitent précisément de l'identification immédiate par le lecteur de ces personnages comme des super-héros pour le surprendre, pour approfondir et nuancer ces figures, et donc le monde dans lequel elles évoluent, et que le lecteur croyait connaître.

Les comics révisionnistes tirent leur efficacité de leur position historique et de leur spécificité médiatique : peu de formes artistiques peuvent se prêter à une reconstruction aussi profonde qu'un genre littéraire où le même personnage est amené à voir ses aventures scénarisées et dessinées par des centaines d'artistes sur des décennies, et où le lecteur associe d'emblée le nom de Superman à ce personnage aussi bien qu'à celui-là, malgré les 80 ans qui séparent ces deux perceptions du héros.

C'est ainsi parce qu'il est une figure de la réaction, un emblème de l'impérialisme américain, l'incarnation d'une domination idéologique crypto-fasciste, à l'insu aussi bien de sa propre morale que de l'intentionnalité de ses auteurs, que le super-héros peut devenir le marqueur d'une aspiration au renouveau, et le *comic book* le vecteur artistique efficace des valeurs exactement opposées.