# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

# UNE DYSTOPIE AMÉRICAINE. ANALYSE DU SUPERHERO COMICS COMME RÉPONSE DYSTOPIQUE À L'AMERICAN DREAM.

# MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR AYMERIC WILFRID-CALIXTE

**AVRIL 2019** 

## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

#### **Avertissement**

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

#### REMERCIEMENTS

Deux années de réflexions couchées sur le papier. Deux (longues) années qui ont généré beaucoup de stress, mais aussi une multitude de rencontres humaines et littéraires. Pierre Dac disait que « la façon de remercier dépend de ce que l'on reçoit »; suivant cette logique ces remerciements risquent d'être longs.

Mon épouse aimante, Adriana, a été une force motrice pour que ce projet voie le jour dans les pages suivantes. Son soutien et sa patience lors des longues nuits que j'ai passées dans mes livres m'ont permis de persévérer. Ensuite, je souhaiterais que ma famille sache à quel point son soutien, bien que de longues distances, fût important pour moi. Qu'il soit moral ou financier, il a contribué à la conclusion de cette longue aventure. Mon père qui a toujours voulu m'inculquer le sens du bon mot, ma mère son amour de la lecture et l'esprit de persévérance de mon frère cadet ont été des modèles pour moi. Je voudrais aussi remercier mon oncle Thierry, artiste peintre qui m'a fait rencontrer la bande dessinée et m'a fait comprendre que le dessin savait aussi bien raconter une histoire que l'illustrer.

Enfin, parce qu'il faut garder le meilleur pour la fin, je souhaiterais que Bertrand Gervais, mon directeur de mémoire, sache à quel point je lui suis reconnaissant d'avoir transformé une idée balbutiante en un plan clair et enfin en un texte cohérent. Sa rigueur intellectuelle (toujours délivrée avec humour) a été la boussole qui m'a permis de naviguer les eaux tumultueuses de l'écriture universitaire. J'admire son courage lors de la correction des pages tourmentées nées de mon manque de sommeil et de mon tropplein d'idées.

Je ne pourrais conclure sans remercier l'anonyme inventeur de la bande dessinée qui comprit que bien qu'une image vaille mille mots, le fusain est le meilleur allié de la plume.

# TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION LE PASSÉ EST PROLOGUE	1
CHAPITRE I ONCE UPON A DYSTOPIAN DREAM	6
1.1 Une proposition onirique dystopique	7
1.1.1 L'American Dream comme prémisse 1.1.2 Puritas ex machina 1.1.3 Utopia ex machina 1.1.4 Dystopia ex machina	. 10 . 14
1.2 Ameritopia : Une dystopie aux dimensions du superhero comics	. 20
1.2.1 American Dream et les écueils d'une utopie sociétale      1.2.2 Des personnages comme autant de tropes mythologiques      1.2.3 Übermensch et superhéros: un pont entre philosophie, littérature et idéologie	. 24
1.3 Conclusion	. 30
CHAPITRE II COMICS CONTRE AMERICAN DREAM : DESTRUCTION DE L'IDÉAL TRADITIONNEL	
2.1 Une littérature pour créer de nouveaux repères : le cas de la Guerre froide	. 32
2.1.1 Reconstruire la famille nucléaire  2.1.2 Reconstruire l'homme à l'ère nucléaire  2.1.3 Le « playboy » ou la nouvelle réussite américaine  2.1.4 Le « teenager » comme une force déconstructrice de l'idéal américain	. 38 . 42
2.2 Une nation de lois et non d'hommes ?	. 47
2.2.1 Pourquoi incombe-t-il au superhéros de faire appliquer la loi	. 49

2.2.4 Au-delà du bien et du mal ou la fine barrière entre Justice et morale 64 2.2.5 La personnification de l'idéal américain comme fin du Rêve américain 66
2.3 Conclusion
CHAPITRE III GOTHAM CITY DERNIÈRE FRONTIÈRE DE LA STRUCTURE
3.1 Pourquoi la ville ?
3.1.1 La ville comme effet primaire du modernisme
3.2 Pourquoi Gotham City et non Metropolis ?
3.2.1 Un monstre urbain né d'une urbanité monstrueuse
3.3 Gotham et la vie de l'esprit
3.3.1 Quelle est la vie spirituelle des Gothamites ?
3.4 La Justice à Gotham ou la prévalence de l'Esprit sur la lettre de la loi 10
<ul> <li>3.4.1 'Batman. He's a criminal. I'm a cop. It's that simple. But -' ou le dilemme éthique de Gordon</li></ul>
3.5 Conclusion
CONCLUSION « WE'VE ALL GONE TOO FAR»
BIBLIOGRAPHIE

# LISTE DES FIGURES

Figure Page	9
2.1. Batman fascisant	2
2.2. The Joker contre la norme	4
2.3. The Joker pur produit de la philosophie nietzschéenne	5
2.4. Le monde comme une plaisanterie	5
2.5 The Joker et l'éternel retour	6
2.6. The Joker et l'éternel retour	6
2.7. Superman le « good boy » et « yes man » de l'impérialisme américain	3
2.8. Batman déconstruisant le nationalisme américain	4
3.1. Gotham dystopique	3
3.2. Morale contre loi	4
3.3. Morale contre loi	5
3.4. Deux mondes, une idéologie	4
3.5. Deux mondes, une idéologie9	4
3.6. White Knight et Dark Knight10	0
3.7. Hommes de loi	17
3.8 Hommes de loi	8
3.9. La police devenue milice	0
3.10. La police devenue milice	. 1
3.11. La police devenue milice	1
3.12. Quelle justice ?	7
3.13. Le meurtre comme outils de la peur	8
3.14. Que devient l'éthique ?	9
3.15. Aveuglement ou fascisme?	
3.16. Ville dystopique.	3 1

Figure	Page
3.17Règles dystopiques	132
3.18Leader dystopique	132
Conclusion. 1. Trop loin	138
Conclusion 2 Rebâtir la société	138

#### RÉSUMÉ

Le comics de superhéros est notre porte d'entrée dans l'étude de l'American Dream. C'est dire que le rêve américain est au cœur de notre réflexion et le comics s'impose comme l'outil nous permettant de déconstruire cette idée devenue presque doctrinale de l'idéologie américaine. Pourquoi le comics ? Premièrement, il fait partie de l'Americana, ces artefacts, folklores et autres produits issus des États-Unis et perçus comme des symboles de l'américanité. Deuxièmement, il est un moyen unique de capturer une chose primordiale de l'utopie que constitue l'American Dream : son excès.

Notre premier chapitre consiste en une analyse du concept l'American Dream par le truchement du produit de sa quintessence littéraire : la dystopie. Nous comprendrons mieux comment le superhéros, enfanté par le comics, devient une nécessité face aux excès de l'utopie. Cette compréhension nous permet de saisir, dans le second chapitre, les rouages du média comics qui a su simultanément être un des moteurs de l'American Dream et un appareil redoutable de sa déconstruction. Nous mettrons en lumière les leviers thématiques qui participent à cette dualité du comics. Enfin, le troisième chapitre, inspiré en grande partie de *Batman-No Man's Land*, est l'occasion d'une exploration de la ville, comme lieu de naissance du personnage titulaire des comics de superhéros, mais aussi comme finalité douce-amère de l'American Dream.

MOTS-CLÉS: AMERICAN DREAM, COMICS, DYSTOPIE, VILLE.

#### INTRODUCTION

# LE PASSÉ EST PROLOGUE

Une simple affaire de taxation...une mésentente entre une colonie et un Empire. Il est commun de dire que, comme les grands hommes, les grandes choses viennent d'humbles conditions. Dans cette mesure, la naissance des États-Unis est peut-être l'un des plus grands évènements qui ait marqué l'histoire de l'humanité... du moins il s'agit là de ce que le roman national américain laisse croire.

Ce roman national, habilement établi au fil des années et des siècles, laisserait croire qu'une nation ayant en son sein des milliers d'esclaves travaillant au rythme des coups de fouet dans ses champs de coton ne reconnaît la tyrannie que dans un impôt royal qu'elle jugeait injuste. La valeur de l'argent est nettement plus grande que celle du sang. La critique, certes juste, n'est toutefois pas utile à la fondation d'une nation et l'Amérique a décidé très tôt que, dans la réécriture de son histoire, l'examen de conscience n'avait pas sa place. Ce peuple, somme toute nouveau, a choisi une autre voie : celle du rêve.

« We are such stuff as dreams are made on <sup>1</sup>» disait depuis son île Prospero, le magicien qui avait pris vie sous la plume de Shakespeare. Cette étoffe est une analogie parfaite de ce pays qui voyait son exceptionnalisme dans son drapeau et surtout dans son peuple. Ce peuple se voulait comparable à un patchwork tissé au fil du destin avec les morceaux de tissu rejetés par le tisserand d'Europe.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> William Shakespeare, *The Tempest*, 1611, Acte IV, scène 1.

Prospero, héros sympathique quand il est présenté comme victime de son frère usurpateur de la gloire qui lui revenait dans la vieille Europe, prend des nuances bien plus sombres quand il devient ce vieux sorcier contrôlant la destinée de ses habitants de son île-royaume. Ce personnage ambivalent est une analogie intéressante avec les États-Unis, une nation dont la structure ne laisse que peu de place aux idéaux qu'elle prêche. Comme le mage Prospero, les tenants de l'idéologie américaine ont fabriqué une atmosphère onirique par le biais de livres, d'images et de chansons entrés dans ce que l'on nomme généralement l'Americana. Comme Prospero, les États-Unis ont dans leur âme la croyance que la véritable valeur de leur peuple fut bafouée par un roi illégitime et une société de classe injuste. Ces États-Unis dont la philosophie politique trouve ses racines dans le terreau de Montesquieu, de Voltaire et de Condorcet, avaient la parole révolutionnaire, mais les affinités royalistes. Ces mêmes affinités menèrent ces mêmes Pères fondateurs à deviser un système électoral qui offrait la lettre démocratique sans pour autant en respecter l'esprit. Les créateurs de cette nouvelle nation savaient qu'un peuple bigarré et plein de contradictions ne pouvait être uni qu'au travers d'une idée à la foi unique et multiple : le patchwork. Cette idée était aussi simple dans sa formulation qu'elle était complexe dans sa pratique : la réussite de l'individu contre le monde. Cette idée est l'American Dream. Partir de rien et réussir à la force de ses bras, de son intellect, mais surtout de sa volonté. Ce rêve est celui qui a peuplé à des degrés divers les romans de Mark Twain, de Francis Scott Fitzgerald ou les pièces de Tennessee Williams. Ce rêve a peuplé la peinture de Edward Hopper ou de Norman Rockwell. Il a aussi été le moteur du cinéma de Capra et trouvé sa voix dans les paroles de Bob Dylan. Toutefois ce rêve fait de l'union de mille étoffes ne pouvait s'exprimer pleinement sans rencontrer un art qui lui ressemble. Et il n'a trouvé son expression ultime que dans un art composite : le comics.

Le comics, longtemps perçu comme un média réservé aux enfants et aux adolescents, a obtenu ses lettres de noblesse dans les années 1970-1980 quand, en 1978, Will Eisner a fait paraître *A Contract with God*, ouvrage qu'il a désigné comme un

roman graphique. Ce nom nouveau est une ruse qu'il a expliquée dans la préface dudit roman : « In a futile attempt to entice the patronage of a mainstream publisher. I called it a graphic novel<sup>2</sup>. » La ruse fit mouche et des auteurs tels Kurt Busiek, Alan Moore ou Frank Miller offrirent au genre parmi ses meilleurs ouvrages. En effet, si Marvels<sup>3</sup>, The Dark Knight Returns<sup>4</sup> ou Watchmen<sup>5</sup> sont devenus des piliers du comics, ils sont aussi marqués la littérature américaine en offrant une critique politique et sociale très à propos des États-Unis. De fait, n'est-il pas normal que le comics, meilleur compagnon de l'American Dream, soit l'art le plus à même d'en offrir une lecture adéquate ?

Le comics, et plus exactement le comics de superhéros, est très fortement lié à ce concept moteur d'une société américaine toujours avide d'occasions d'affirmer son caractère exceptionnel. Ce pays qui se perçoit comme la nation de la réussite pécuniaire voit le comics proposer les aventures de richissimes hommes d'affaires passant leurs nuits à combattre le crime. Ce pays qui s'employa à trouver dans l'espace la nouvelle frontière se délecta du premier comics contant les aventures d'un orphelin venu d'une planète par-delà les étoiles. Mais plus important encore, cette nation qui trouve sa fierté dans son drapeau et son peuple a inventé un média dans lequel le surhomme est américain et se drape de la bannière étoilée. Il s'agissait donc d'un mariage d'amour et de raison. Une union parfaite...du moins en apparence.

Si les romans graphiques des années 80 ont marqué les esprits, cette transformation a toutefois été le fruit d'un changement de ton politico-sociétal qui a traversé le comics comme une vague ayant débuté dès les années 60...voire même plus tôt. Les comics de superhéros portaient les graines de la discorde dans le terreau de leur

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Will Eisner, The Contract With God Trilogy, New York, W.W. Norton, 2006, « Preface », p. xiv.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Kurt Busiek, Alex Ross, Marvels, New York, Marvel Comics, 1994, 248 p.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Frank Miller, The Dark Knight Returns, New York, DC Comics, 1986, 224 p.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Alan Moore, Dave Gibbons, Watchmen, DC Comics Vertigo, 1987, 448 p.

naissance ; un terreau fait de l'acceptation banale de l'utopie au cœur de l'American Dream. La description des excès de l'utopie, ou dystopie, c'est exactement le sujet de notre mémoire de maîtrise. Nous voulons explorer les vicissitudes de l'American Dream, dans le comics de manière générale et, plus précisément dans *Batman-No Man's Land*<sup>6</sup>, l'œuvre au centre de notre analyse. En fait, nous observerons une relation circulaire. Le comics de superhéros fondé sur l'utopie trouve dans *Batman No Man's Land* une occurrence mettant en lumière la dystopie inhérente au genre qui, à son tour, laisse entrevoir les brisures dans l'architectonique de l'American Dream. Les pages suivantes nous donneront l'occasion de nous pencher sur cette relation de façon plus précise.

Le premier chapitre nous permettra de comprendre la relation entre utopie et dystopie et leur prépondérance au cœur de l'American Dream. La relation des personnages de comics (superhéros et *super-vilains*) à l'American Dream nous permettra de saisir les effets de cet idéal dans les relations sociales. Cette analyse sera aussi une occasion de comprendre comment *Übermensch*, mythologisation, religion et *Manifest Destiny* se rencontrent au carrefour de l'esprit américain que James Truslow Adams avait si brillamment décrit dans son *Epic of America*<sup>7</sup>.

Le second chapitre fera la part belle à la déconstruction. Nous nous pencherons sur la déconstruction nietzschéenne des piliers et objectifs du rêve imaginé par Truslow Adams. Cette analyse nous servira à mieux comprendre comment le comics, part

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Bob Gale, David K. Grayson. Batman-No Man's Land. Vol.1, New York: DC Comics, 1999, 198 p. Ian Edgington, Bob Gale, Lisa Klink, Dennis O'Neil, Greg Rucka. Batman-No Man's Land. Vol.2, New York: DC Comics, 1999, 169 p.

Larry Hama, Janet Harvey, Kelley Puckett, Greg Rucka. Batman-No Man's Land. Vol.3, New York: DC Comics, 1999, 162 p.

Chuck Dixon, David K Grayson, Larry Hama, Greg Rucka. *Batman-No Man's Land. Vol.4*, New York: DC Comics, 1999, 175 p.

Jordan B Gorfinkel, David K Grayson, Greg Rucka . Batman-No Man's Land. Vol.5, New York: DC Comics, 1999, 175 p.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> James Truslow Adams, *The Epic of America*, Boston, ed, Little Brown, 1933, 433 p.

intrinsèque de l'Americana, se fait à la fois compagnon de l'American Dream et déconstruction de celui-ci. Cette déconstruction se perçoit dans les thématiques traditionnelles américaines remises en question par le comics, mais aussi par la façon dont les personnages qui peuplent les aventures réagissent aux concepts de loi et de justice.

Enfin, le troisième chapitre abordera les thèmes dystopiques de *Batman No Man's Land* par le truchement de la ville, théâtre favori des aventures des superhéros, et fin ultime des aspirations de l'American Dream. Cette ville transposée au comics devient un lieu de destructions ritualisées et d'anxiété apocalyptiques qui façonnent les âmes qui la peuplent. Nous pourrons mieux comprendre la manière dont ce roman graphique, né à l'aube des années 2000, est un bouillon de culture formé d'un héritage sociocritique de l'idéal américain issu des genres littéraires et graphiques qui l'ont précédé. En mettant en relation Batman et Superman, ce chapitre nous permettra de comprendre comment le type de ville façonne le type de surhomme qui se présente comme son protecteur.

À travers ces trois chapitres, nous nous rendrons compte de la synergie existant entre l'American Dream, la dystopie, l'urbanité et le comics. Ils sont, en fait, les fils d'une même étoffe. Le comics, comme l'American Dream, est un matériau composite. Les prochaines pages se voudront un écho de cette mixité : une analyse de la plume et du fusain.

#### CHAPITRE I

#### ONCE UPON A DYSTOPIAN DREAM

"We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep." William Shakespeare – The Tempest

Une figure se détache dans le cœur de la nuit. La ville, plongée dans les ténèbres, n'a jamais paru aussi menaçante. Perdue dans ce labyrinthe de béton, la future victime, consciente du danger, semble être à la merci de la cité et des dangers de son monde interlope. Soudain, le criminel, qui se cachait jusque-là dans les recoins de la nuit, lance son attaque. Tout semble perdu... quand émerge une figure née des ténèbres. Le visage caché par un costume de chauve-souris et le corps enveloppé dans une cape noire de jais, Batman surgit et, en quelques mouvements, désarme l'assaillant, sauve notre infortunée et disparait dans la nuit qui l'a enfantée.

Tous ceux qui ont déjà eu entre les mains un comics du superhéros sont habitués à de telles scènes. Et encore, même ceux qui n'ont jamais lu un comics les connaissent et comprennent le modus operandi de ce personnage qui hante le *zeitgeist* depuis plus de soixante-dix années.

Ce personnage, dont la figure oscille entre l'irrationnel (un adulte, capitaine d'industrie aux comportements psychotiques, se grimant en chauve-souris afin de terrifier les criminels jusqu'à la soumission) et le tragique (un jeune garçon qui assiste

impuissant au meurtre de ses parents), est toutefois devenu plus qu'une figure de papier. Au fil des années, Batman est devenu une icône purement américaine grâce à ses pérégrinations transmédiatiques. En effet, suivre l'évolution de ce superhéros est en soi un précis d'iconisation : un personnage né sous la plume de Bill Finger et le fusain de Bob Kane en 1939<sup>8</sup> a vu son image « recyclée » par les artistes tenant du pop art, tel que Andy Warhol en 1960<sup>9</sup>, avant de transiter vers le petit écran en 1966<sup>10</sup> (sous les traits d'Adam West), puis le grand écran en 1989<sup>11</sup> sous la direction de Tim Burton, pour arriver à l'animation en 1992<sup>12</sup> (avec la voix de Kevin Conroy).

Ces cinquante premières années ont fixé ce personnage dans la psyché américaine. Cependant, une analyse plus approfondie des thèmes et clichés qui ont participé à la création du Dark Knight laisse à penser qu'il est, en fait, bien plus le produit de cette psyché qu'un simple élément qui lui a été agrégé. Dès lors, que penser d'une société qui élève au rang de (super)héros un personnage aussi problématique ?

# 1.1. Une proposition onirique dystopique

Batman est une figure ambiguë et présenter un personnage à la morale immaculée tel Superman serait bien plus politiquement (et thématiquement) correct. Le « Big Blue Boy Scout », comme l'appelle le Green Arrow amer dépeint par Frank Miller, semble représenter l'idéal américain. Son étoffe est faite de toutes les fibres de l'American Dream. Immigrant ultime, il est issu d'une autre planète...une planète morte, à la manière des Européens qui fuyaient une Europe corrompue et décadente pour peupler une nouvelle terre dont ils avaient décidé, non sans racisme, vierge de toute civilisation.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Bob Kane, Bill Finger, Batman in Detective Comics #27, DC Comics, 1939.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Will Brooker, Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon, New York, Continuum, 2005, p.18.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> William Dozier, Batman, États Unis, 1966-1969.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Tim Burton, Batman, États Unis, 1989, 126 min.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Kevin Altieri, Boyd Kirkland, *Batman - The Animated Series*, États-Unis, 1992-1995.

Figure quasi divine, Superman prend les atours d'un nouveau Christ venu sur terre pour absoudre, par la simple puissance de sa morale et de sa droiture, les péchés du monde. Figure politique parfaite, enfin, il porte haut et fort les idéaux impérialistes d'une nation qui perçoit le monde par le prisme de la confortable devise : « Truth, Justice and the American Way ».

Pourtant, c'est Batman qui est le favori ; ou plus précisément encore, c'est lui qui marque l'éthos américain empreint d'importantes notions puritaines. Cette dichotomie entre les deux figures de superhéros se résout peut-être dans un bon mot : Superman est l'Amérique telle qu'elle s'imagine elle-même et Batman est l'Amérique telle qu'elle est. Une telle assertion possède les avantages de ses inconvénients. Si elle peut être critiquée pour sa (sur)simplification sociologique, elle présente de véritables avantages sur le point de la sociocritique littéraire. Cela dit, la compréhension de la sociocritique qui supporte l'univers du comics en général est rendue plus claire par le truchement de deux concepts intrinsèquement liés à la création du média : la dystopie et l'American Dream. En effet, si les États-Unis ont toujours pensé être « de l'étoffe dont sont faits les rêves » (« the stuff that dreams are made of <sup>13</sup> »), les comics ont offert, sous couvert d'un nationalisme parfois exacerbé, une vision du pays plus complexe, une lecture laissant penser que cette étoffe est peut-être faite de cauchemars.

#### 1.1.1. L'American Dream comme prémisse

La société américaine que nous proposent les comics représente une lecture bien particulière de l'Amérique, ou plutôt de l'utopie sur laquelle cette nation se base.Pour en rendre compte, il convient d'explorer la notion même d'American Dream et son rapport avec la notion de dystopie.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> John Houston, *The Maltese Falcon*, États-Unis, 1941, 101 min.

S'adressant à un pays ruiné par la Grande Dépression, Franklin Roosevelt, candidat ambitieux à la présidence des États-Unis, propose un New Deal. Or, ce contrat social et économique offre une porte d'entrée exceptionnelle pour comprendre l'American Dream :

Prenons à ce jour la décision de reprendre la marche interrompue du pays vers un progrès authentique, une justice authentique, une égalité authentique pour tous les citoyens, grands et petits<sup>14</sup>.

Cette vision quasi religieuse de la politique et du futur de la nation reprend les mêmes contours que le discours d'investiture d'un autre Roosevelt, Théodore, 26e président des États-Unis, qui présentait les États-Unis comme un don divin :

My fellow-citizens, no people on earth have more cause to be thankful than ours, and this is said reverently, in no spirit of boastfulness in our own strength, but with gratitude to the Giver of Good who has blessed us with the conditions which have enabled us to achieve so large a measure of well-being and of happiness. To us as a people it has been granted to lay the foundations of our national life in a new continent. We are the heirs of the ages, and yet we have had to pay few of the penalties which in old countries are exacted by the dead hand of a bygone civilization<sup>15</sup>.

La vision messianique de Théodore Roosevelt met en avant le rôle singulier de cette jeune nation, cet « American exceptionalism » sur lequel se bâtira la future politique internationale américaine. L'assurance d'être un peuple choisi de Dieu assigne un but au pays : une marche continuelle vers le progrès et un bonheur sans équivalent. Cette marche devait être pavée de justice, d'égalité et d'authenticité, trois idéaux des plus nobles, mais aussi des plus difficiles à atteindre. Certes, un idéal est par définition inatteignable, mais la quintessence de l'idée d'esprit américain est de remettre en question le concept d'impossibilité.

15 Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Marie-Christine Pauwels. Le Rêve Américain, Paris, Hachette, coll. Les Fondamentaux, 1997, p. 9.

Prenons un peu de recul afin de bien comprendre l'histoire et les implications de ce concept. L'American Dream trouve, bien sûr, ses racines dans l'histoire de la nation ou plus exactement dans sa naissance mythologique. Le livre qui met de l'avant ce concept, *Epic of America*, de James Tuslow Adams, s'ouvre sur une création atemporelle de l'American Dream:

No date marks the beginning of our tale [...] no aboriginal American knew a calendar, and for all those who lives within the bounds of what is now our country, time was dateless<sup>16</sup>.

L'utilisation du mot « tale », entre conte et fable, place l'American Dream au carrefour de l'Histoire et de l'histoire. Cette Histoire – faite de guerres de religion en Europe, de « découvertes » de nouvelles terres, d'expansions exponentielles, de messianisme et de l'établissement d'une philosophie politique qui finira par prévaloir dans le monde entier – est bien moins importante que l'histoire dont l'Amérique se nourrit et qu'elle raconte au reste du monde. Cette histoire, ou roman national, repose sur deux bases fondamentales : une base religieuse aux valeurs winthropiennes, et une autre, philosophique, directement empruntée de l'utopie prototypique d'une société à la structure politico-sociale parfaitement synergique.

#### 1.1.2 Puritas ex machina

Le cliché associé aux États-Unis et à l'American Dream est souvent de nature pécuniaire : le Nouveau Monde est une opportunité pour les infortunés de l'aventure européenne de réussir leur vie. Toutefois, les possibilités offertes par le nouveau continent ne sont pas que financières. L'Amérique devient, dès sa « conception », un

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> John Tuslow Adams, op.cit., p. 3.

patchwork religieux mêlant christianisme, judaïsme et même islam<sup>17</sup>. L'opportunité d'une liberté religieuse pousse puritains et séparatistes vers la nouvelle terre, cette « Nouvelle Jérusalem » de l'Apocalypse de Jean de Patmos<sup>18</sup>. Les Pères Pèlerins (*Pilgrim Fathers*), « dissidents puritains ayant rompu avec l'Église anglicane<sup>19</sup> », embarquent sur le *Mayflower* en 1620, persuadés que « seule l'Amérique pourra leur apporter renouveau spirituel et protection contre les persécutions<sup>20</sup> ». Ils arrivent dans la région de la Nouvelle-Angleterre et fondent d'abord la *Plymouth Colony*; puis, avec l'arrivée du *Arbella*, est fondée ce qui deviendra la *Massachussetts Bay Colony*, sous la gouvernance de John Winthrop dès 1630.

Cette figure exceptionnelle du puritanisme parlera de la colonie dans des termes prophétiques qui s'y attacheront à l'avenir. Dans son fameux sermon « A Model of Christian Charity », Winthrop est le premier à parler de la colonie comme le résultat d'une alliance avec la Providence et résume cette idée dans une formule devenue célèbre dans la psyché américaine : la fameuse « City upon the Hill ». Son sermon, lu rétroactivement, propose une partie essentielle de l'architectonique idéologique des États-Unis.

Winthrop, reprenant des passages du Nouveau Testament, présente la relation de sa congrégation avec le Christ comme celle d'un « corps » symbolique<sup>21</sup>, dont les ligaments sont l'Amour<sup>22</sup>. Après avoir présenté cette idée, textes bibliques à l'appui, il développe quatre points principaux. Ces quatre piliers de la « nouvelle alliance » mise en place entre sa congrégation et la Providence forment les principes de vie sur cette

<sup>21</sup> Bible de Jérusalem, 1 Corinthiens 12:12, 13, 27.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Peter Manseau, « What Happened to America's First Muslims? », *The Huffington Post*, 9 mars 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Bible de Jérusalem, Apocalypse chap. 21: 9-22:5.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Marie-Christine Pauwels, op.cit., p.14.

<sup>20</sup> Idem

John Winthrop, « A Model of Christian Charity », A Reader's Edition, 1630. Copies Manuscrites, sous la supervision de James Savage (version 1838) et Dr, Stewart Mitchell (version 1931).

terre nouvelle. Premièrement, il réaffirme l'importance d'une *unité des personnes* dans la congrégation et plus largement dans la communauté :

First, for the *persons*. We are a company professing ourselves fellow members of Christ. In which respect, only though we were absent from each other many miles and had our employments as far distant, yet we ought to account ourselves knit together by this bond of Love and live in the exercise of it if we would have comfort of our being in Christ<sup>23</sup>.

Deuxièmement, ce sentiment communautaire s'accompagne d'une volonté de travail coopératif et cette coopération touche toutes les parties de la société. La gouvernance de cette nouvelle société est bien sûr ecclésiastique, elle se base sur la charité chrétienne et demande à ses membres de mettre la recherche du bonheur public au-dessus du bonheur individuel :

Secondly, for the *work* we have in hand. It is by a mutual consent through a special overruling providence, and a more than an ordinary approbation of the Churches of Christ, to seek out a place of cohabitation and consortship under a due form of government, both civil and ecclesiastical. In such cases as this the care of the public must oversway all private respects, by which not only conscience, but mere civil policy does bind us; for it is a true rule that particular estates cannot subsist in the ruin of the public<sup>24</sup>.

En troisième lieu, il établit que le *but final* de cette colonie n'est pas de reproduire la vie qu'ils ont quittée sur le Vieux Continent, mais de se créer une meilleure vie. Dans le Nouveau Monde, la définition du succès par Dieu et une bonne relation avec celuici doivent assurer la prospérité :

Thirdly, the *end* is to improve our lives to do more service to the Lord: the comfort and increase of the body of Christ whereof we are members, that ourselves and posterity may be the better preserved from the common corruptions of this evil world to serve the Lord and "work out our salvation" under the power and purity of his holy ordinances<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> John Winthrop, op.cit., p.11-12.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> *Ibid.* p.9.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Idem.

Enfin, quatrièmement, l'Amérique qu'il imagine n'est pas un pays comme les autres, mais une terre extraordinaire, pure et vraie. Ce nouveau pays est fondé sur l'amour fraternel et la *manière* dont les nouveaux arrivants l'appréhendent est primordiale :

Fourthly for the *means* whereby this must be effected. They are twofold: a conformity with the work and end we aim at. These we see are extraordinary. Therefore, we must not content ourselves with usual ordinary means whatsoever we did or ought to have done when we lived in England. The same must we do and more also where we go. That which the most in their churches maintain as a truth in profession only, we must bring into familiar and constant practice, as in this duty of Love we must love brotherly without dissimulation; we must love one another with a pure heart fervently; we must bear one another's burdens; we must not look only on our own things, but also on the things of our brethren<sup>26</sup>.

Ainsi, l'itération winthropienne d'un proto American Dream est celle d'une colonie bâtie sur des fondations divines, c'est-à-dire sur une alliance entre l'homme et la Providence. Celle-ci se présente comme une lumière pour le monde qui par son travail, sa pureté éthique et sa dévotion servira d'exemple positif pour l'humanité<sup>27</sup>. Mais, au-delà de la vision religieuse que cet homme de foi présente, c'est un modèle de société qu'il propose, un modèle qui organise autant la vie spirituelle que la vie politique et économique. En effet, Winthrop ne présente pas forcément l'Amérique comme une terre providentielle, mais un don accordé à une congrégation chrétienne ayant contracté une alliance avec le Divin. Ce don doit être utilisé avec sagesse afin de créer, certes, une société juste, mais surtout de s'épanouir loin des injustices et des persécutions religieuses qui déchirent le Vieux Continent.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Idem.

#### 1.1.3 Utopia ex machina

L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement<sup>28</sup> de Thomas More, publié en 1516, est un dialogue socratique qui, comme son titre l'indique, présente les moyens de créer un gouvernement optimal. L'ouvrage séparé en deux livres s'ouvre tout d'abord sur une critique acerbe des royautés et autres gouvernements féodaux dirigeant le continent européen et, plus largement, les sociétés du vieux continent. La seconde partie relate, quant à elle, les merveilles d'organisation et de gouvernance qui sont en place sur une île quasi paradisiaque connue d'une poignée d'étrangers : Utopia.

Dans le premier livre, le narrateur de Thomas More est Raphaël Hythlodée, homme dont la sagesse serait profitable à la cour d'un roi. La présentation de cet homme donne des informations intéressantes pour notre analyse :

Il a laissé à ses frères le patrimoine qui lui revenait, le Portugal, et, désireux de voir le monde, s'est joint à Améric Vespuce [Amerigo Vespucci en italien] pour les trois derniers de ses quatre voyages, dont on lit aujourd'hui la relation un peu partout<sup>29</sup>.

Cette introduction évoque le cartographe du Nouveau Monde, et du continent qui prendra son nom, l'Amérique. De plus, dans la conversation menant à la description d'Utopia, More laisse clairement comprendre que les voyages et les rencontres de Raphaël pourraient être pris « comme modèle pour corriger les erreurs commises dans nos villes, nos pays, nos royaumes [européens]<sup>30</sup>. » Cette idée jette un pont vers une comparaison entre les principes utopiens et Américains.

Premièrement, alors que la doctrine américaine présente son peuple comme le rejet du continent européen devenu une lumière pour le monde, les utopiens, eux aussi,

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, ed. Garnier Flammarion, trad. Marie Delcourt, 1987, 248 p.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Thomas More, L'utopie, op.cit., p.89.

sont un peuple de peu de valeur, transformé en société parfaite. Cette idée est reprise dans le poème d'Emma Lazarus, *New Colossus*, inscrit sur le piédestal de la statue de la Liberté. More décrit une « foule ignorante et rustique » sur l'ile d'Utopia, une description qui fait écho au « poor », « wretched refuse » et aux « homeless, tempesttost » de Lazarus<sup>31</sup>. La réussite de la lie du monde contre les grands royaumes européens est un trope usuel dans la psyché américaine et apparaît comme la base de l'American Dream, l'idée que tout un chacun peut réussir quelle que soit son origine sociale.

Ensuite, la description de la vie des paysans, la méthodologie de l'élevage des volailles<sup>32</sup> ainsi que celle d'une urbanisation et le passage des « baraques et [...] des huttes » vers les maisons à « trois étages » sous-tendent une relation avec la technologie qui est caractéristique d'une Amérique croyant que la science et la technologie permettront à l'homme de dompter et de dominer la nature. Quand More décrit « l'esprit des Utopiens » comme « aiguisé par les lettres, [...] éminemment propre à inventer des procédés capables d'améliorer les conditions de la vie<sup>33</sup> ». Enfin, les Américains partagent avec les Utopiens des idéaux comme la liberté de religion<sup>34</sup>, l'éthique du travail<sup>35</sup> et de l'ascension sociale<sup>36</sup>, l'importance du respect des accords particuliers<sup>37</sup> et la croyance que la poussée pionnière est essentielle à l'équilibre du pays<sup>38</sup>. En somme, le lecteur de More peut retrouver dans les États-Unis une réalisation

<sup>31</sup> Le texte de More propose cette origine : « D'après des traditions confirmées par l'aspect du pays, la région autrefois n'était pas entourée par la mer avant d'être conquise par Utopus [...] c'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple ne semble avoir atteint actuellement<sup>31</sup>. » (*ibid.*, p.138)

Le texte d'Emma Lazarus propose cette lecture de l'Amérique : « Give me your tired, your poor, / Your huddled masses yearning to breathe free, / The wretched refuse of your teeming shore. / Send these, the homeless, tempest-tost to me, / I lift my lamp beside the golden door! » (Emma Lazarus, The New Colossus, xxx, 1883, p. xxx)

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> More, L'utopie, op.cit., p. 140

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> More, *L'utopie*, *op.cit.*, p. 213.

<sup>35</sup> Ibid., p. 151.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> *Ibid.*, p. 155.

du rêve utopique, avec de nombreux bémols ; et c'est précisément ces bémols que le *superhero comics* s'approprie afin de façonner la ligne directrice du monde qu'il tend à créer.

# 1.1.4. Dystopia ex machina

Le monde des superhéros qui s'étale dans les bandes dessinées américaines prend toutes les idées religieuses et politiques et y ajoute deux éléments importants : la dystopie et la pensée de Henry David Thoreau. La dystopie, plus précisément dans son acception littéraire, se définit non pas comme une antithèse de l'utopie, mais comme la critique de cette dernière, surtout quand celle-ci elle est poussée à ses limites. Keith Brooker, dans *Dystopian Literature : A Theory and Research Guide*, la présente d'ailleurs comme « that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential negative consequences of arrant utopianism<sup>39</sup> ». Cependant, il est à noter que Brooker ne place pas la littérature dystopique dans le simple carcan du conceptuel, mais s'attaque à des effets politiques et sociaux bien réels :

[...] dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions<sup>40</sup>.

Cette définition présente la dystopie littéraire comme un carrefour entre la philosophie, la politique, le social et la littérature. Dans cette optique, une mise en relation de l'ile imaginaire d'Utopie et des idées de l'un des plus grands philosophes américains, Henry David Thoreau, est édifiante.

<sup>40</sup> Brooker, Dystopian Literature, op. cit., p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> M. Keith Brooker, *Dystopian Literature, A Theory and Research Guide*, London, Greenwood Press, 1994, p. 3.

En effet, l'analyse de la vie politico-philosophique comme cette association du capitalisme, du puritanisme anglo-saxon et du transcendantalisme thoreausien offre une conclusion claire : l'Amérique ne s'est pas construite en miroir de l'Utopie de More, mais s'est plutôt approprié le concept utopique en le redéfinissant à son image. La présence de l'État dans toutes les décisions prises sur l'ile d'Utopie est toutefois très différente de la vision individualiste des États-Unis. Une partie de cette appropriation se fait par le truchement de la philosophie de Thoreau, dont notre analyse prouvera l'influence considérable dans la construction de la figure du superhéros. Le philosophe surtout connu pour ses œuvres sur la désobéissance civile et le transcendantalisme ne présente pas l'individualisme à la lumière d'un égoïsme, mais s'arrête plutôt sur la notion de capacité d'agir (agency) face à l'État et à la société en général. Thoreau déploie l'idée d'une relation intersubjective entre soi et la société:

His fixation upon the integrity and authenticity of the individual as a moral agent, minding business that is properly her own, issues as a countervailing image of life, a minority report in the face of what he perceived as an emergent nameless, faceless, desperate mass society. [...] Thoreau recognizes society as both an enemy of individuality and one of the scenes (along with Nature) where individuality is realized<sup>41</sup>.

Cependant Thoreau établit surtout que la loi applique une forme d'oppression sur l'individu :

On the one hand, law places limits upon the individual, narrowing and restricting her choices, impeding her spontaneity and genius. On the other hand, law is an active form of coercion and control that not only constrains actions and impulses into a range of permissible expressions, but also lays claim to the energies of the individual. [...] The individual is touched by informal pressures which, as John Stuart Mill contemporaneously noted, are "not usually upheld by such extreme penalties" as those imposed by laws but leave the individual with "fewer means of escape, penetrating much more deeply into the details of life." In society, the individual is routinely and relentlessly confronted, watched, encouraged, and admonished by a protean "They" <sup>42</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Luke Philip Plotica, « Thoreau and the Politics of Ordinary Actions », *Political Theory*, vol. 44 (4), 2016, p. 474.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Plotica, « Thoreau and the Politics of Ordinary Actions », op. cit., p. 474-475.

La philosophie de Thoreau entre aussi en conflit avec la notion de *Manifest Destiny* (en partie à cause de l'expansion vers l'ouest de l'esclavage), une forme d'impérialisme américain dont le nom et la définition les plus clairs proviennent du démocrate John L. Sullivan en 1845 :

[...] the right of our manifest destiny to over spread and to possess the whole of the continent which Providence has given us for the development of the great experiment of liberty and federative development of self-government entrusted to us. It is right such as that of the tree to the space of air and the earth suitable for the full expansion of its principle and destiny of growth<sup>43</sup>.

La vision de Thoreau, partagée par un grand nombre de transcendentalistes tels que Ralph Waldo Emerson ou Margaret Fuller, présente des lézardes dans l'édifice idéologique (utopique) américain et transfère la force de l'esprit américain du gouvernement (fédéral ou étatique) vers les individus. L'Amérique n'est pas exceptionnelle par ses lois, mais du fait de l'individualité de ses habitants :

[T]his government never of itself furthered any enterprise, but by the alacrity with which it got out of its way. It does not keep the country free. It does not settle the West. It does not educate. The character inherent in the American people has done all that has been accomplished<sup>44</sup>.

Même si la poussée vers l'Ouest s'est continuée sans défaillir et que la politique américaine s'est avérée être plus ou moins impérialiste (annexion d'Hawaii, achat de Puerto Rico, etc.), cette mise en lumière de la grandeur individuelle et de l'importance des idéaux spécifiques aux individus (ou groupes d'individus) sera une partie intégrale de l'idéologie américaine. Thoreau nuance toutefois cet individualisme par un code moral voulant que bien que l'individu ne soit responsable qu'envers lui-même, il soit inéluctablement responsable du rôle qu'il joue dans la création et la maintenance de la

Alan, Brinkley, American History, A Survey Volume I. 9th ed. New York, McGraw-Hill, 1995, p. 352.
 David Henry Thoreau in Andrew Menard, « Nationalism and the Nature of Thoreau's 'Walking' », The New England Quartely, vol. 85, n° 4, décembre 2012, p. 598.

société et de ses vices (« Thus, even as the individual is responsible to only herself and her principles, she is ineluctably responsible for the part she plays in crafting and sustaining her society and its vices.<sup>45</sup> »).

D'ailleurs, cette idée est aisément reconnaissable dans l'architectonique du comics et une des forces à l'œuvre dans la création des idéaux et des personnalités des superhéros, mais aussi de leurs antithèses, les super-vilains. En fait, l'individualisation de l'utopie permet une projection de soi sur l'American Dream et crée différents types de réponses et par conséquent différents types de relations au concept.

En 1938, dans la période de création des superhero comics, le sociologiste Robert Merton, explique dans son article « Social Structure and Anomie<sup>46</sup> » qu'il existe cinq types d'accommodements aux difficultés de réalisation de l'American Dream. Ces cinq types sont « conformity », « innovation », « ritualism », « retreatism » et « rebellion ». Les personnes entrant dans le cadre du groupe « conformity<sup>47</sup> » (les plus nombreux) sont celles qui croient dans le système et cherchent à atteindre le rêve par l'éthique du travail. Ceux qui entrent dans la case « innovation 48 » cherchent la réussite monétaire, mais en dehors des réseaux légaux, et ils sont enclins à se tourner vers le crime. Les adeptes du « ritualism<sup>49</sup> » mettent de côté toute volonté de réussir à atteindre le rêve, mais travaillent à faire vivre le rêve et à maintenir le système qui le soutient. Ceux qui font partie du groupe « retreatism<sup>50</sup> » refusent de faire le moindre effort pour réussir ou maintenir la croyance dans l'American Dream. Enfin, ceux qui sont dans la catégorie « rebellion<sup>51</sup> » refusent l'idée même d'American Dream tel qu'il leur est présenté et les institutions qui le promeuvent ; ils proposent plutôt une nouvelle idée du succès et tentent de créer une société où celui-ci pourrait être atteint. Ces cinq types

<sup>45</sup> Plotica, « Thoreau and the Politics of Ordinary Actions », op. cit., p. 479.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Robert C. Haubart, « American Sociology's Investigations of the American Dream : Retrospect and Prospect », Springer Science Business Media, New York, 2015, p. 74.

Haubart, « American Sociology's Investigations of the American Dream », op.cit., p. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Idem.

sont autant de fenêtres ouvertes vers l'origine des tropes présents dans l'Amérique imaginée par le comics.

## 1.2 Ameritopia : Une dystopie aux dimensions du superhero comics

Les types d'individus présentés par Merton semblent familiers aux lecteurs avertis de comics et de romans graphiques. Il en va de même pour les notions de providence, de progrès, de Manifest Destiny et d'individualisme qui transpirent dans la psyché américaine et qui se retrouvent dans la composition dystopique des comics. Penchons-nous sur les différents points que nous avons développés et voyons comment le genre du superhero comics transforme l'Histoire, l'idéologie et la sociologie américaine en tropes devenus incontournables dans la société américaine.

#### 1.2.1. American Dream et les écueils d'une utopie sociétale

Quand ils présentent leur nouveau personnage, Superman, dans Action Comics 1 en 1938, Siegel et Schuster l'identifient pas sa puissance physique et sa grandeur morale : il est le « champion of the oppressed, the physical marvel who had sworn to devote his existence to helping those in need<sup>52</sup> ». Il est simplement l'exemple de la puissance mise au service d'idéaux chevaleresques. Toutefois, au tournant de l'année 1942, un an après l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale, la naissance du superhéros prend une teinte bien plus nationaliste : l'homme d'acier se bat dorénavant pour « Truth, Justice and the American Way ». L'association de ces trois concepts crée chez le lecteur un jeu de miroirs: la vérité est justice et la justice est vérité, mais, surtout, la vérité et la justice sont the American Way. Ce changement

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Joe Schuster, Jerry Siegel, Superman in Action Comics 1, juin 1938, p. 1.

imaginé dans un but purement patriotique est pourtant des plus logique si l'on se fie à la grille de lecture de Merton.

Superman et le superhéros, de façon générale, font partie de la catégorie « ritualism » de Merton. En agissant pour le bien de la société sans jamais profiter de ses pouvoirs pour son avantage personnel, le superhéros met le maintien de l'American Dream et plus globalement le système idéologique comme priorité absolue. Au-delà de la police, qui est officiellement garante de l'ordre, c'est le superhéros qui fait croire au statu quo, à l'ordre établi et à the American Way. Il n'est pas étonnant de voir ce personnage, créé en pleine montée du nazisme par deux jeunes juifs américains, devenir l'étendard des standards américains. On peut y lire la volonté de s'appuyer sur des idéaux, sur un système de pensées en complète opposition avec le régime de haine et de destruction systématisée de l'Allemagne nazie. En somme, Superman et les autres superhéros viennent donner un sens au chaos ambiant :

Superheroes turned anxiety into joy. As the world plunged into conflict and disaster almost too huge to comprehend, they grabbed their readers' darkest feelings and bounded into the sky with them. They made violence and wreckage exciting but at the same time small and containable. So, flat, iconic, childlike, unreal, and absurd were those godlings in tights that no reader had to feel he was really engaging with his own angry fantasies<sup>53</sup>.

La première aventure du héros le voit filer dans la nuit vers la résidence d'un gouverneur afin d'empêcher l'exécution d'une femme innocente, après avoir obtenu la confession écrite du vrai coupable. Dans la même aventure, le lecteur le voit mettre à bas une conspiration derrière la corruption d'un sénateur. En somme, Superman protège les états et Washington, il est un agent de conservation des institutions... Il est celui qui permet à l'américain moyen de se fondre dans la conformité (« conformity »)

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Gerard Jones, *Men of Tomorrow, the Truth Story of the Birth of the Superheroes*, Londres, Arrow Books, 2004, p. 231-232.

et de continuer à se battre afin d'atteindre la réussite dans le cadre établi de la société américaine.

La grille de Merton s'applique aussi à un autre personnage important : le *super-vilain*. Le lecteur de comics qui se penche sur le trope du *super-vilain* y voit, à la fois, des traces de la catégorie « innovation », mais aussi des traces du « retreatism » et de la « rebellion ». Des personnages comme Penguin, Black Mask, Captain Cold ou Deathstroke<sup>54</sup> entrent plus dans la catégorie « innovation » : ils veulent tous réussir à atteindre la richesse que promet l'American Dream, mais ils le font en dehors des conventions normales de la société et recourent au crime. Penguin et Black Mask sont des gangsters prenant les atours de l'homme d'affaires, Captain Cold est un simple criminel (voleur de bijoux) avec un certain code moral et, finalement, Deathstroke est un tueur à gages, un mercenaire à la puissance surhumaine, profondément amoral et dont la seule motivation est l'argent. Si les deux premiers personnages cherchent une certaine respectabilité malgré les voies déviantes qu'ils empruntent, les deux derniers ne se soucient que très peu de l'acceptation de la société et ne perçoivent la réussite que dans l'accumulation de richesse. Ils révèlent la part sombre de l'American Dream (nous développerons cette question plus loin).

D'autres super-vilains sont à placer quant à eux dans les catégories « retreatism » et « rebellion », et ce pour différentes raisons. Un personnage comme le Joker est l'exemple parfait de la Némésis complexe à opposer à un superhéros. Agent du chaos, il ne fait aucun effort pour atteindre l'American Dream, il est en dehors de la société et appartient en grande partie à la catégorie « retreatism », mais ses actes de folie laissent paraître une forme tortueuse de rébellion contre le système.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Penguin est un personnage du comics Batman créé par Bob Kane et Bill Finger en 1941; Black Mask lui aussi est un personnage de Batman créé par Doug Moench et Tom Mandrake en 1985; Captain Cold, personnage du comics The Flash, a été créé en 1957 par John Broome et Carmine Infantino; Deathstroke, créé en 1980 par Marv Wolfman et George Perez.

Contrairement au Joker, Némésis de Batman, celle de Superman, Lex Luthor<sup>55</sup>, se place clairement dans la catégorie « rebellion ». Il est l'être humain qui ne peut supporter qu'un être venu d'une autre planète, un « *alien immigrant* » dans le sens galactique du terme, soit plus respecté et vénéré, que lui, « l'homme le plus intelligent du monde ». Luthor n'accepte pas sa société, même s'il est l'exemple par excellence de l'American Dream: il est riche, intelligent et célébrissime. Mais, en génie mégalomane, il souhaite refaire le monde à son image.

En fait, les personnages de comics sont autant de facettes d'une Amérique dont Merton avait réduit l'idéologie à une phrase significative : « The moral mandate to achieve success thus exerts pressure to success, by fair means if possible and by foul means if necessary<sup>56</sup>. » Cette inadéquation entre les idéaux de la profession de foi américaine et les aspirations de ses habitants est mise en lumière par l'étoffe bigarrée dont sont fait ses héros. Décrivant les archétypes héroïques, Marie-Christine Pauwels auteure de Le Rêve américain présente cinq figures : « le conquérant<sup>57</sup> », « le self-made man et/ou capitaine d'industrie<sup>58</sup> », « les grands héros sportifs<sup>59</sup> », « le gangster<sup>60</sup> » et « les acteurs<sup>61</sup> ». Il est toutefois très étonnant d'observer que le gangster (tel Al Capone), le conquérant (Davy Crockett ou Eliott Ness), et le self-made man (comme Rockefeller ou Carnegie) puissent être mis sur un même plan. Ce sont trois figures différentes, souvent aux extrêmes du spectre de la moralité, mais elles sont toutes entourées de l'aura de la réussite. L'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle présente des lézardes dans les remparts de la « shinning city on the hill », cette société utopique qui, en tant qu'idéal, associe deux concepts difficilement conciliables : la place spéciale accordée

<sup>55</sup> The Joker, personnage créé en 1940 par Bob Kane, Bill Finger et Jerry Robinson; Lex Luthor, créé en 1940 par Jerry Siegel et Joe Schuster.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Robert Merton, Social theory and social culture, New York, The Free Press, 1968, p. 223.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Marie-Christine Pauwels, Le Rêve Américain, Paris, Hachette, coll. Les Fondamentaux, 1997, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>60</sup> Ibid., p. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> *Ibid.*, p. 51.

à l'individualisme et la volonté de créer un groupe cohérent et au fonctionnement optimal. Or, l'impossibilité d'assimiler ces deux idées contradictoires qui forment « l'idée américaine » se retrouve dans la mythologie mise en place par le comics.

#### 1.2.2. Des personnages comme autant de tropes mythologiques

La représentation de l'Amérique qu'offre le superhero comics est une fabulation de près de deux cents années de l'histoire d'une nation, une fabrication de monde autour d'un concept... et la création d'une mythologie. L'idée selon laquelle le superhero comics est analogue de la mythologie grecque a longuement été débattue par les spécialistes, pourtant de nombreux points de raccord existent entre les deux types de récits. Ainsi, le « créateur » du genre et du personnage de Superman cite deux héros de la mythologie (grecque et juive) : « I am lying in bed counting sheep when all of a sudden it hits me. I conceive a character like Samson, Hercules and all the strong men I have ever heard tell of rolled into one. 62 » Cette épiphanie créatrice laisse croire que le lien mythique est un choix plus qu'un accident, c'est en tout cas ce que Danny Fingeroth, auteur de Superman on the Couch affirme:

That Siegel, in his official recounting of his own « creation myth », deliberately chose to reference Samson and Hercules is no accident. In connecting his creation to universally known and respected – if not necessarily admired – heroes of religion and mythology, Siegel tells us it's no accident that Superman and the myriad heroes inspired by him are seen as godly figures<sup>63</sup>.

Le superhéros regroupe en une figure l'histoire idéologique des États-Unis ; il est un personnage emersonien dans la portée transcendantale de sa personnalité et de sa fonction : « The superhero is recognized as a particularly American creation and is often seen as an embodiment of American **ideology** [, he] is the same Emersonian hero

63 Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Danny Fingeroth, Superman on the Couch, What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society, New York, éd. Continuum, 2004, p. 13.

who strode down the main streets of western towns and the mean streets of Los Angeles, leading a life of duty, courage, and individual effort<sup>64</sup>. »

Cette philosophie transcendentaliste qui parcourt la psyché américaine est incarnée par les actions de ses personnages tout comme l'hellénité l'était dans les aventures des dieux et héros grecques (il s'agit d'une idée reprise par Grant Morrison, auteur très célèbre de Justice League dans les années 80). Zeus, Ares, Hadès, Héraclès, Achille et les autres personnages de la tradition orale grecque étaient des modèles pour la Grèce antique, devenue première puissance mondiale. Parallèlement, ce n'est qu'avec la Seconde Guerre mondiale que les États-Unis, devenus une puissance économique après la Grande Guerre, s'affirment comme la nouvelle superpuissance. L'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle, forte de son nouveau statut, a besoin d'une héroïsation voire d'une déification de son origine et de ses idéaux. Or, le superhero comics reprend tous les tropes utopiques des États-Unis et de l'American Dream par le truchement de ses personnages principaux. Donnons-en trois exemples.

La figure idéale de l'Américain, immigrant ayant quitté une terre perdue et condamnée (l'Europe) et cherchant à créer une société meilleure dont il cherche à repousser les frontières, est parfaitement personnifiée par Kal El. Il est envoyé sur terre avant la destruction de sa planète Krypton; et il se réinvente en Amérique, dans le cœur du Midwest (le Kansas). Kal El devient Clark Kent, le journaliste au sens moral impeccable qui atteint la réussite sociale sans pour autant la chercher à tout prix. Enfin, Clark Kent assume l'identité de Superman, figure christique déchristianisée du surhomme, venu sur terre pour sauver l'humanité des dangers qui la guettent, mais surtout de ses propres démons.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Randy Duncan, Matthew J. Smith, *The Power of Comics, History, Form and Culture*, New York, éd. Continuum, 2009, p. 243.

Un autre superhéros, Shazam, est quant à lui une figure de la transcendance vue par Thoreau ou Emerson. Et il participe à cette construction idéale de l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle. Billy Batson, adolescent obtenant d'un avatar divin (un sorcier toutpuissant) une forme adulte cumulant la sagesse de Salomon, la force d'Hercule, l'endurance d'Atlas, la puissance de Zeus, le courage d'Achille et enfin la vitesse de Mercure, offre une métaphore de l'Amérique, enfant de l'Europe, qui par la grâce divine devient une lumière pour le monde.

Dans la même lignée, le personnage de Wonderwoman est en lien direct avec la mythologie grecque. Elle est une amazone, née de la volonté de Zeus dans une nation de demi-déesses, dont elle devient l'émissaire aux États-Unis (pays dont elle porte fièrement le drapeau sur son costume) ; elle se bat même pour l'idéal américain à un niveau littéralement divin. Elle présente toutes les caractéristiques de la main divine, de la providence « américaine », prêchée par les hommes de foi et les hommes politiques, de Winthrop à Lincoln.

Ces deux concepts de base (transcendantalisme et mythologisation) suivent le modèle grec formant à la fois une théogonie et une sorte d'anthropogonie, une société ayant bâti l'histoire de l'humanité autour de son peuple et du monde hellénique. Le peuple américain reprend donc les mêmes idées qui avaient participé à la création de son roman national pour concocter un genre et une figure qui permettra de consolider son idéologie sur le territoire national, mais aussi dans le monde.

# 1.2.3. Übermensch et superhéros: un pont entre philosophie, littérature et idéologie.

Le superhéros n'est toutefois pas que le fruit d'une mythologie, il est surtout la résultante d'influences littéraires et d'appropriations philosophiques. L'idéologie d'une Amérique flamboyante nourrie au succès et au progrès transpire dans les pages des comics, et les personnages qui les parcourent en sont témoins.

Batman n'est pas que le Dark Knight qui hante les nuits de Gotham, il est aussi Bruce Wayne, le business tycoon, le play-boy milliardaire qui incarne l'héritier de bonne famille qui représente d'une réussite sociale emblématique de l'Amérique bourgeoise. Iron Man, lui, n'est pas qu'un héros à l'armure d'acier, il est aussi Tony Stark, capitaine d'industrie, génie arrogant et séducteur, qui représente le pouvoir de la technologie dans une société américaine tournée vers le futur. Flash, devenu l'homme le plus rapide du monde grâce à la science, combat le crime dans les rues de Central City en tant que superhéros, mais aussi par son métier dans la police scientifique. Il est l'exemple de la science mise au service de la communauté. Green Lantern n'est pas qu'un policier intergalactique, il est aussi Hal Jordan, pilote de l'US Air Force, un homme au service de son pays, ainsi que l'incarnation de la volonté de repousser la frontière jusqu'aux confins de l'espace. Enfin, Captain America n'est pas qu'un supersoldat, ultranationaliste au physique parfait, il est aussi Steve Rogers, l'enfant frêle de Brooklyn qui symbolise l'esprit américain. Il est celui qui fait tout pour s'enrôler dans l'armée et combattre durant la Seconde Guerre mondiale malgré ses limites physiques ; il est aussi celui que l'Amérique bénit par la science parce qu'il lui a tout donné.

L'idéologie au cœur de l'American Dream, mais aussi de l'Americana, est portée par le concept du surhomme. Qu'il soit un extraterrestre christique venu des étoiles, une demi-déesse, un soldat au pinacle de la forme physique, un milliardaire détective en costume de chauve-souris ou un industriel à l'armure ultra-technologique, il est la version bonifiée de l'humanité vers laquelle le simple américain projette ses espoirs pécuniaires et sociaux. Cependant, les moteurs littéraires et sociologiques de la naissance du superhéros et du genre qui le supporte sont bien plus complexes qu'il n'y paraît. Il est, en fait, la résultante de la superposition de deux dialectiques autour du surhomme, et ce avec des conséquences diverses : la célébration du Surhomme dumasien contre l'avènement de l'Übermensch nietzschéen. Cette différence de gradation de la surhumanité est la clé du passage de l'utopie vers la dystopie.

Umberto Eco, passionné de comics et auteur d'un essai, *De Superman au Surhomme*<sup>65</sup>, qui lie en grande partie le héros de roman populaire au héros de comics, a rendu cette idée familière en reprenant à son compte la lecture du *Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas faite par le marxiste italien Antonio Francesco Gramsci. Dans son essai Eco, parlant du retour au premier plan de Dumas à son époque, fait cette remarque des plus intéressantes :

Il s'agit d'un texte important [...] pour le climat « philosophique qui le sous-tend, mis en évidence par Gramsci, lequel avait trouvé dans le comte de Monte Cristo (et dans le roman-feuilleton en général) les germes de cette figure du Surhomme que la philosophie allait inventer quelques années plus tard [...] il est certain que l'œuvre de Dumas fournit une théorie du Surhomme plus détaillée et plus systématique, offrant ainsi – insinuait Gramsci – des philosophèmes aux futurs prophètes diplômés de l'Übermensch<sup>66</sup>.

Comment comprendre cette évolution décrite par Eco ? Où se trouve donc le fil connecteur entre le Dumas de Gramsci et les écrits de Nietzsche ?

Le personnage de Dumas, Edmond Dantes, devient au fil des (nombreuses) pages du roman relatant sa vengeance un personnage de plus en plus puissant et héroïque. Il est un personnage quasi omnipotent, dont les décisions semblent être secondées non seulement par sa propre intelligence, mais plus largement par la providence. Le Surhomme né de la figure dumasienne est un idéaliste qui croit en la transcendance, et qui pense pouvoir changer le monde par son talent, son intelligence et sa force. Il se bat contre les injustices de la société et ceux qui les perpétuent, il est un héros du peuple qui peut assumer le rôle du vengeur et du justicier masqué.

De son côté, Nietzsche développe la question de l'Übermensch tout au long de sa vie philosophique, mais il en donne une idée très claire dans *Ainsi parlait Zarathoustra* publié entre 1883 et 1885. Dans ce poème philosophique, Nietzsche sous-

<sup>66</sup> Eco. De Superman au Surhomme, op. cit., p. 92.

<sup>65</sup> Umberto Eco, De Superman au Surhomme, Paris, éd. Grasset et Frasquelle, 1993, 217 p.

tend que l'Übermensch est un personnage moins sociologique que philosophique : « Le Surhomme est le sens de la terre. Que votre volonté dise : que le Surhomme soit le sens de la terre<sup>67</sup>. » Le Surhomme serait celui qui accepte l'immanence et le monde tel qu'il est en lieu et place de la transcendance d'un monde idéalisé qui n'existe pas. Il décrit son Surhomme en une phrase :

C'est de ce passage, et d'aucun autre, qu'il faut partir pour comprendre ce que veut Zarathoustra: la race d'hommes qu'il conçoit, conçoit la réalité telle qu'elle est: ils sont assez forts pour cela; — la réalité n'est pas pour eux chose étrangère ni lointaine; elle se confond avec eux: ils ont en eux tout ce qu'elle a d'effrayant et de problématique, car c'est à ce prix seul que l'homme peut être grand<sup>68</sup>.

Nous voyons à l'œuvre ici deux visions tout à fait opposées. D'un côté, celle non polie du Surhomme dumasien, qui est surhomme, car il se *croit* capable d'avoir un impact sur la société au-delà de ce que pourrait faire un homme commun ou même un héros classique. De l'autre côté se présente un Übermensch qui *comprend* et *accepte* le monde pour ce qu'il est et saisit que l'impact qu'il pourrait avoir sur la société est moins important que la synergie qu'il pourrait avoir avec le monde. Cependant les deux personnages ne sont pas intrinsèquement opposés, mais se situent sur des niveaux différents de lecture du monde, du fait de la maturation de la pensée de leurs auteurs respectifs :

La différence entre Dumas et Nietzsche [...] tient tout entière en ceci : Nietzsche est historiquement mûr (il a la force spéculative) pour rompre les ponts avec les justifications transcendantes, coûte que coûte (au risque du bannissement) ; Dumas est dépourvu de cette force spéculative et très soucieux de vendre son produit : d'autre part, en raison de l'Esprit du Tremps, il ne sait plus comment le situer. Alors, le Surhomme deviendra un envoyé du Seigneur<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Prologue § 3

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis un destin, § 5.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Eco, De Superman au Surhomme, op. cit. p. 93.

#### 1.3 Conclusion

La maturation. Une idée clé quand il est question des aléas de la vie philosophique d'un idéal. Il semble évident que le personnage du superhéros à sa naissance et dans ses premières années, dans ce que l'on nommera le Golden Age (entre 1938 et environ 1960) et dans une grande mesure le Silver Age (entre environ 1960-1970), ressemble beaucoup au surhomme de Dumas. En effet, il place une foi quasi religieuse dans le « Progrès », la « Science » et la « Nation », car il est le fruit du transcendantalisme de Thoreau et d'Emerson dilué par le nationalisme et la vulgarisation populaire. Cette figuration composite de Dumas et d'Emerson est mise en relief par le fait que la principale équipe de super-héros de Marvel se nomme The Avengers (Les Vengeurs) et que celle de DC Comics se nomme The Justice League (La Ligue de Justice). Il est intéressant de noter que la notion de vengeur est donnée en réponse à celle de justicier et que les deux tropes ne sont pas présentés comme antithétiques, mais complémentaires. La complémentarité entre ces deux équipes est des plus surprenante dans la mesure où les deux compagnies assignent une différence de perception chez leurs super-héros : Marvel présente des héros plus humains aspirant à un statut quasi-divin, alors que DC se penche sur des figures quasi-divines cherchant à comprendre et à gérer leur humanité. L'on y lire une preuve que la figure du superhéros avait alors un but et un message unique : l'avancement d'une société idéale.

Toutefois, l'époque du *Modern Age* du comics (depuis 1970), voire le *Post-Modern Age*, présente un Surhomme américain changé, plus mûr, mais pas complètement : il est une figure bien plus proche de l'Ûbermensch nietzschéen. Il se projette peut-être plus dans l'immanence, et surtout il perçoit le monde comme il est et non comme il devrait être. Il est travaillé par cette acceptation de la réalité et l'on voit se dissiper chez lui cet idéalisme béat qui l'a caractérisé à ses débuts.

Le superhéros remet en question son essence, comprend mieux les défauts de sa réalité sociale... et il devient plus complexe. Il comprend les limites de l'utopie sur laquelle s'est bâtie son existence et saisit la part sombre de l'American Dream ; en somme il introduit la dystopie dans son monde. Ce choix signifie une remise en question presque totale de la notion d'Americana, de la « tradition américaine.

### **CHAPITRE II**

## COMIC BOOK CONTRE AMERICAN DREAM: DÉCONSTRUCTION D'UN IDÉAL TRADITIONNEL

"Your tale, sir, would cure deafness." William Shakespeare – *The Tempest* 

Dès sa création, le comics a su porter les attentes de l'American Dream, mais aussi en montrer les parts sombres. Il ne serait même juste de penser qu'il est devenu, à travers les années, le média idoine pour fusionner le roman national américain et sa critique la plus précise. Mieux, il est le média qui a su le mieux réagir aux changements de la société américaine, voire les anticiper. Ainsi, sous les atours d'un simple divertissement pour adolescent, le comics s'est attaqué à certains piliers de l'idéal américain, et ce, à des périodes clés de l'histoire américaine. Nous proposons ici une lecture de ces changements sociétaux par le prisme de quatre des héros les plus connus des comics, ce qui nous permettra d'en tirer la substance idéologique. Nous chercherons à mettre de l'avant la dimension idéologique de ces personnages et de saisir l'ambivalence que crée le personnage de Superman, une personnification de l'idéal américain.

# 2.1. Une littérature pour créer de nouveaux repères : le cas de la Guerre froide

La part sombre de l'American Dream est en pleine progression dans les années troubles qui suivent la Seconde Guerre mondiale. Quand le « péril rouge » rencontre les changements sociaux inévitables après un conflit planétaire, les repères de

l'Amérique traditionnelle sont ébranlés. Dans une visée dystopique, le comics se penche sur ce changement de paradigme en y extrapolant largement les enjeux afin de mieux les traiter. Prenons ici quatre facteurs marquants de cette époque, tous quatre apparus sous la plume de Stan Lee, éditeur américain et père de Marvel Comics tel que nous le connaissons aujourd'hui. Ces exemples mettent en lumière quatre tropes à la fois chers à la tradition américaine et aux idéaux qui germent dans la nouvelle société des années 60 : le concept de famille, l'idée d'une crise de la masculinité, la figure du play-boy et, enfin, la naissance de la culture adolescente.

### 2.1.1. Reconstruire la famille nucléaire

Au début des années 1960, Stan Lee observe avec envie le succès d'un groupe de superhéros aux attributs quasi divins, la Justice League of America. Le groupe exemplifie dans son titre les idéaux dont l'Amérique post-maccarthyste a besoin : le droit (moral à défaut d'être légal) et l'unité drapée dans la bannière étoilée. Lee propose, en contrepoint, un groupe encore plus uni : une superfamille. De cette pirouette avant tout mercantile naissent les Fantastic Four ; cependant le groupe, formé de Reed Richards, Benjamin Grimm, Sue Storm et Johnny Storm, a toutefois bien plus à proposer qu'une simple réponse aux personnages de DC Comics. Ils sont une réflexion sur la notion de famille nucléaire dans la nouvelle Amérique qui naît après Hiroshima et les horreurs de la Seconde Guerre mondiale.

Le groupe sert de médium pour projeter certaines des craintes qui traversent la famille idéale américaine en mettant en avant la force des sentiments que ses membres expriment les uns envers les autres tout en mettant en lumière une instabilité chronique dans leurs relations. Pour les lecteurs avertis des Fantastic Four, les disputes entre Reed Richard et Sue Storm, qui agissent comme figures parentales du groupe (ils sont fiancés puis mari et femme), n'ont d'égal que les chamailleries qui ne cessent de traverser la relation entre Johnny Storm et Ben, les deux « enfants » du groupe. Une lecture plus

précise des pouvoirs de chacun révèle une vérité plus profonde sur la nature de leurs relations.

Reed Richards, le père de cette famille recomposée, est un génie scientifique dont le pouvoir est d'être élastique, de s'étendre de manière exponentielle comme une métaphore de la gageure qu'est la paternité. Son prénom, signifiant roseau, témoigne de ses qualités de chef de famille : comme la plante dont il tire son nom il plie, mais ne rompt pas. Il est une figure paternelle qui se sent contrainte à la fois par son travail et ses responsabilités et qui doit étirer son temps pour réussir cette tâche ardue<sup>70</sup>. Son défaut fondamental se trouve aussi dans son génie qui le pousse dans un espace solipsiste qui l'éloigne du reste des membres de la famille.

Mère de famille des Fantastic Four, Sue Storm est la figure féminine « idéale » du milieu du siècle. Elle est aimante et tendre dans ses relations avec les autres membres du groupe, et tente constamment d'apaiser les frictions. Elle est aussi une protectrice. Le champ de force qu'elle peut créer est une métaphore du rôle maternel : tout comme la mère poule qui protège ses petits sous ses ailes. En somme, elle est une super-mère.

Toutefois, ce qui la caractérise le plus est son superpouvoir principal : elle est invisible. Dans de nombreuses histoires des Fantastic Four, Sue est ignorée par son mari, beaucoup trop occupé par ses découvertes scientifiques pour prêter attention à son épouse. Elle fait écho à la femme au foyer préféministe des années 50 et 60 toujours renvoyée au confinement du milieu familial. Elle devient, en contrepoint, une critique du rôle limité de la femme dans la famille américaine malgré la période de changements sociétaux profonds des années 60. Cette critique met en lumière la dualité de son rôle

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Robert Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility: Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics », *The journal of Popular Culture*, vol. 40, n 6, 2007, p. 957.

de protectrice de la famille. Ce même champ de force qui sert d'armure contre les ennemis de la famille permet aussi de contenir la tempête (« storm ») que constitue la volonté de liberté de Sue, femme forte contrainte par les limitations de son époque.

Johnny est, lui, un adolescent impétueux au comportement explosif. Il est dès lors normal qu'il soit un « *human torch* ». Il est aussi le symbole des doubles standards appliqués entre hommes et femmes. Johnny et Sue sont deux Storm, mais ils ne sont pas jugés de la même façon. Il est le contrepoint de sa sœur, il est la tempête non réprimée, un personnage qui doit toujours être ramené dans « le droit chemin » et discipliné pour le bien de la famille.

Benjamin Grimm est un personnage complexe. À la fois enfantin dans son costume, adolescent dans ses angoisses quant à son apparence, il est aussi personnage qui fait des Fantastic Fours une famille élargie. Il agit dans le cadre familial comme il agit dans sa lutte contre le mal : combinant ingénuité et force brute. Il est, en fait, le seul personnage à être double : Benjamin Grimm porte un nom aux connotations très importantes. Son nom de famille, Grimm, qui joue sur l'adjectif « grim » qui signifie austère ou déprimant ; c'est aussi le nom de famille des frères ayant compilé des contes dits « pour enfants », mais qui sont connus pour leurs thèmes sombres. L'image composite du monstre de contes enfantins en proie à une crise existentielle que Benjamin traverse sous-tend la lutte interne que le comics met en avant chez le personnage. Ayant obtenu le pouvoir de changer la société grâce à ses pouvoirs nouvellement acquit, mais qui a reçu ce qui ressemble à une malédiction digne des contes de fées. Sa transformation monstrueuse et la puissance qu'elle lui confère, permet non seulement à Benjamin de prendre sa place dans une équipe composée de membres surhumains, mais aussi d'être l'objet d'une réflexion sur la barrière entre surhumanité et la non-humanité.

Benjamin Grimm est aussi the Thing, c'est-à-dire une chose, un non-être, un non-homme, voire un homme réifié. Il est une chose rudimentaire qui appelle à ce qu'il y a de plus primaire dans la nature. Il est cet inconnu, ce non-dit symbolique qui est omniprésent au milieu de la famille, mais qui représente un inconfort profond qui ne peut être complètement nommé ou défini. En somme, avec The Thing Freud fait son entrée au sein de la première famille super héroïque créée par Stan Lee. The Thing, renvoie à « das Ding », la Chose freudienne que l'on retrouve pour la première fois dans l'Entwurf, un document de recherche écrit en 1895. Comme le signale Isabelle Morin:

Freud laisse émerger une Chose opaque, inassimilable qui échappe au jugement. Cette part fixe résulte d'une satisfaction mythique primordiale. [II] propose de diviser en deux ce prochain entre une part immobile, fixe, constante, qui reste ensemble comme une Chose (« als Ding ») [...] et une autre partie qui est le prédicat, ou attribut de cet objet<sup>71</sup>.

L'explication psychanalytique de The Thing prend encore plus de sens, quand on lie la personnalité et l'apparence de Benjamin avec la définition donnée par Freud. Benjamin est « opaque », « inassimilable » et « échappe au jugement » ; il a, certes, une forme anthropomorphique, mais il reste en dehors de la société « normale ». Dans son analyse parcourant les premiers comics des Fantastic Four, Robert Genter le décrit comme une force difficilement contrôlable :

While functioning as the infant of the group, the Thing is also the libidinal component. Ben Grimm's transformation into a rock-skinned monster signifies his rapid descent into the unconscious realm of aggressive energies. His monstrous persona is representative of popular characterizations of the id – as 'a sort of beast within, crude and demanding'. In the first issue, Ben is described as a 'walking nightmare' (#1 5), and the team recognizes that 'sooner or later the Thing will run amok and none of us will be able to stop him'<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 958.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Isabelle Morin, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, vol.8, no 1, 2007, p. 8-9.

Le rapport de la Chose au « ça » (« *id* ») permet de mener une réflexion plus large sur les rapports familiaux. En effet, dans l'*Entwurf*, « Freud pose l'écart fondamental entre l'objet, *Objekt*, sous la forme de l'objet de désir, et la Chose, *das Ding*. La Chose est alors cette part inassimilable de l'objet de désir freudien. Si Grimm, la Chose (The Thing), agit comme le ça, cette force primaire, intangible de l'objet de désir, comment percevoir les autres membres de cette superfamille? La perception des Fantastic Four uniquement comme une famille nucléaire devient alors lacunaire, elle est aussi une métaphore de la psyché humaine : « the team is also an embodiment of the human personality, as a never-ending struggle between the id, the ego and the superego for dominance <sup>73</sup>». Il y a dans la dynamique de cette famille quelque chose d'impalpable, d'innommable et qui ne peut se lire que dans les sous-entendus des actions et interactions des personnages. La lecture freudienne est nécessaire pour mettre des mots sur cet innommable :

In reality, the only figure able to restrain Ben is Mr. Fantastic who utilizes his elastic body to bind and hogtie the Thing whenever he becomes too aggressive. Functioning as the superego of the team's personality, Reed serves as the embodiment of law and discipline. [...] Further paralleling these Freudian overtones, a deliberate Oedipal relationship dominates the team's interaction. Sexual competitiveness between Reed and Ben over Sue marks their relationship, and in many early episodes, Ben lament having lost Sue to Reed, wanting her 'to look at [him] the way she looks at [Reed]. Balancing the tension between Reed and Ben is Johnny who, as Sue's brother, does not exhibit the same Oedipal conflict and who learns, with the help of Reed's direction, to forego his juvenile impulses and accept responsibility for the team. As a representation of the hopeful outcome of Reed and Ben's struggle, Johnny serves as a model for the proper development of the individual ego<sup>74</sup>.

La lutte des ego, ou plutôt pour l'ego, fait des Fantastic Four une famille nucléaire tout à fait dystopique. Cette exploration de la tension sexuelle dans le milieu familial

<sup>73</sup> Idem.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Idem.

mariée à la réflexion sur la barrière entre surhumanité et sous-humanité. Sous ses atours de famille idéale, la famille des Fantastic Four n'est plus ce milieu sécuritaire et aimant que les années 50 avaient dépeint. Elle est plutôt le lieu de l'innommable, de relations complexes et de tabous. La finesse avec laquelle le comics aborde le sujet, en projetant les luttes intestines de la famille vers des combats intergalactiques, laisse entrevoir les failles dans l'idéalisation du milieu familial que propose l'Amérique de la Guerre froide. Dans cette Amérique en guerre idéologique, le comics accepte certes de jouer le jeu propagandiste, mais crée des lézardes dans le discours dominant.

La famille n'est pas le seul pilier conservateur de l'American Way à subir un traitement dystopique ; la question de la masculinité et de sa transformation dans le contexte intellectuel et scientifique des années 1960 passe aussi par le filtre critique du comics.

### 2.1.2. Reconstruire l'homme à l'ère nucléaire.

Le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki marque un tournant dans l'opinion américaine à l'endroit de la science ou plus exactement de son utilisation. Longtemps présentée comme une porte ouverte vers des lendemains enchantés, l'énergie atomique devient une bombe au pouvoir destructeur et, par extension, jette un voile sur la bonne réputation des hommes de sciences. Appliqué à notre filtre thématique, l'on pourrait même affirmer que Hiroshima est la conséquence dystopique de l'utopie qui était née autour de l'idée du progrès soutenu de l'industrialisation. Cette remise en question de la toute-puissance de la science et de la technologie se mêle au discours sur la famille « nucléaire » et sur la place de l'homme dans celle-ci. Dans ce contexte nait *The Incredible Hulk*, et ce avec deux objectifs proches de son homologue Reed Richards :

First, it was an explicit warning about the dangers of scientific and technological developments and was one of many pieces of popular culture that used monstrous images to issue warnings about nuclear holocaust; second, and more importantly, the series also intervened in a debate about a growing crisis in American masculinity prompted by the recent prioritization of the nuclear family [...] Following the event at Hiroshima and Nagasaki, an intense debate emerged not just about national security but also the character of the scientific men with whom the public had entrusted its safety [given that] "scientists have pictured themselves as very special, aloof, inhuman creatures<sup>75</sup>".

À la croisée des chemins entre Victor Frankenstein, Mr Hyde et Albert Einstein, Bruce Banner est un personnage des plus intéressant et complexe, et ce dès sa création. Il est un scientifique respecté (un des hommes les plus intelligents du monde de Marvel), un homme de tempérament docile et peu prompt à la confrontation physique ; cependant quand il se transforme en Hulk, il devient une force brute quasi intraitable. En somme, il est une dichotomie vivante:

Hulk represents the unconscious aggression linked to Banner's scientific experiments – as a warning against the destructive powers of technological development. The irony consists in the fact that Banner, who personally developed "the most awesome weapon ever created by man' detests 'men who think with their fists<sup>76</sup>".

Banner est l'exemplification de ce white collar que les intellectuels conservateurs présentent comme « the miserable man », « the one-dimensional man », the « domesticated male » ou the « homogenized man <sup>77</sup>». La lecture dystopique que le comics de Marvel propose de la science, est aussi appliquée à l'homme de l'aprèsguerre qui doit être à la fois parangon du machisme et des nouvelles « Lumières » scientifiques, et d'une brutalité sans borne. Banner est présenté comme un esprit brillant dont la douceur est à l'opposé de Thunderbolt Ross (au prénom très

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 960.
<sup>76</sup> Ibid., p. 961.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 963.

prémonitoire), général de l'armée américaine qui incarne de manière parfaite la bureaucratie belliqueuse à laquelle le corps scientifique doit faire face.

Cet homme qui est décrit ici est bien loin de son modèle héroïque et travailleur que l'idéal du roman national américain propose : l'Américain typique porté par la Providence se doit d'être fort et incisif, à la fois bon et juste ; cet américain typique est souvent rural et travaille la terre à l'Ouest et un col bleu dans les usines à l'Est. Cet homme idéal américain fait partie de ce qui est communément appelé l'Americana, cette collection de caractéristiques, d'objets, de tropes et de traditions liés à la « civilisation américaine ». Mais l'américain issu du roman national américain est bien souvent à l'opposé de l'américain du comics. L'Américain typique du comics est citadin, col blanc (scientifique ou homme d'affaires) et il se doit d'agir de manière saine malgré les vents contraires de la culture qui le porte. Tel est Banner, qui ne se présente en aucun cas comme un homme d'action, mais plutôt, et non sans arrogance, comme un homme de réflexion.

Bruce Banner présente, dans les quelques vignettes qui l'introduisent au monde, les traces de la dystopie littéraire que Brooker avait définie. Il est une métaphore des excès des utopies entourant la confiance ultime placée dans l'exactitude de la science et de la croyance presque religieuse dans ses praticiens ; mais il est aussi une critique acerbe des excès de cette volonté de retour à cette masculinité idéale de l'américanité typique qui ne peut plus s'exprimer dans le nouveau paradigme que représentent les États-Unis de la Guerre froide. Le choix offert à l'homme américain est difficile à aborder de manière saine et l'analyse de Genter le résume très adéquatement :

Consumer culture presented conflicting images of what true masculine identity, simultaneously evoking the 'image of man the warrior, man the conqueror of animate and inanimate nature and the image of man as the responsible suburban nature<sup>78</sup>.

Et il présente la réponse que l'intelligentsia offre à l'époque :

One of the most prominent ways to refortify masculinity was the widespread investigation into the archaic nature of man in order to reconnect with the primitive nature of human subjectivity that had been repressed by modern life<sup>79</sup>.

En somme, quand Hulk détruit toutes les règles du décorum, il fait écho à un besoin de s'exprimer dans un monde qui tend à figer l'individu dans le rôle que le « sens commun » et la « tradition » lui imposent. Le comics arrive dès lors à offrir une contorsion sophistiquée en tentant de réhabiliter les images de l'homme et du scientifique tout en critiquant les excès de ces deux figures.

La réussite de Marvel à associer cette critique de la société avec celle de la foi aveugle dans la science et l'innovation prouve que le comics possède une connexion très forte avec la Zeitgest et comprend que les angoisses sociétales se traitent mieux par le prisme dystopique. Stan Lee résume cette idée dans une réponse aux lecteurs du numéro 60 de *The Incredible Hulk*: « can a man with green skin and a petulant personality find true happiness in today's status-seeking society <sup>80</sup>». La volonté d'atteindre le bonheur, présente dans la déclaration d'indépendance des États-Unis (« pursuit of happiness »), semble être en opposition directe avec la notion de statut social qui prévaut dans cette société individualiste. La réussite (pécuniaire ou sociale) est l'objectif ultime et la peur d'échouer est source de frustration et de confusion identitaire; pire, ceux qui y sont parvenus semblent tout aussi confus quant à leur place dans la société.

80 *Ibid...*, p. 964-965.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 963.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> *Ibid.*, p. 964.

# 2.1.3. Le « playboy » ou la nouvelle réussite américaine

Dans la même lignée que les Fantastic Four et The Incredible Hulk, Marvel propose une troisième lecture du changement de paradigme de l'American Dream. Ainsi, quand Stan Lee introduit les aventures d'Iron Man, il crée un autre type d'allégorie en s'emparant de ce qui deviendra un trope de la culture populaire : le « playboy ».

Après avoir mis de l'avant un scientifique docile et pacifique se transformant en monstre vert, Lee crée Tony Stark, un industrialiste extraverti spécialisé dans l'armement, trouvant dans une armure de métal le moyen de se maintenir en vie. Quand il est introduit dans le numéro 39 de Tales to Astonish, Tony Stark est une image inversée de Bruce Banner; si tous les deux sont parmi les scientifiques les plus brillants de leur génération, Banner ne peut exprimer sa 'vraie' personnalité que par le biais de sa désinhibition, lorsque transformé en Hulk, alors que Stark est un playboy, extraverti dans sa vie publique et qui doit s'enfermer dans une armure de métal, le transformant métaphoriquement en machine.

Selon Lee, Stark est un homme du monde, raffiné et mondain qui est affecté par les évènements tragiques de sa vie (« both a sophisticate and a scientist [...] soon destined to become the most tragic figure on earth<sup>81</sup>. »). Il est aussi une incarnation de l'inventivité et de la réussite associées à l'American Dream, le self made man à la Howard Hugues, personnage qu'admirait Lee pour sa productivité et son génie (« [Howard Hugues] had designed, built, and flown his own plane and had been a billionaire industrialist inventor82 . »), et il reproduit les prouesses techniques du milliardaire américain dans le champ de l'armement militaire: « In a world of

 <sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Tales of Suspense # 39 p.1. New York, Marvel Comics, 1963, p.2
 <sup>82</sup> Stan Lee, George Mair, Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee, New York, ed. Fireside, 2002, p. 160.

domesticated males, Lee referenced the self-mastering entrepreneur of decades past, and within the pages of Iron Man, Stark's technical prowess, from constructing 'atomic naval cannons' to 'space capsules' to 'burp guns' becomes essential to the 'US defence effort<sup>83</sup>. » Mais Iron Man est aussi un personnage affligé par sa condition physique et sa conscience par rapport à sa place dans la société et, plus important, dans la bureaucratie militaire. La blessure infligée au personnage est lue par Genter comme une métaphore des changements de la société américaine :

Stan Lee portrayed Stark's wounded heart as symptomatic of the historical transformation of industrialists [...] to the level of organization men [...] the symbolic effect of these images [...] represented what Kaja Silverman has termed a 'historical trauma', the moment in which history sometimes manages to interrupt or even deconstitute what a society assumes to be its master narratives and imminent Necessity. Indeed, Iron Man centers on Stark's inability to reconcile with this wound to his masculinity, symbolized by his castrated condition<sup>84</sup>.

Pour répondre à cette castration du personnage, mais aussi à celle de l'américain lambda que l'utopie fondatrice de la nation a toujours idéalisé, le comics réinvente l'homme. Tony Stark, par exemple, est l'occasion de dissoudre le choix rhétorique présent dans la culture populaire entre masculinité-aventure et masculinité-domestication. Aventurier, il prend l'identité d'*Iron Man*, héros se battant contre les ennemis des États-Unis grâce à la puissance technologique et militaire ; homme mondain, il emprunte à Hugh Hefner et devient un « rich, handsome, known as glamorous playboy, constantly in the company of adoring women<sup>85</sup> ». Comme Hefner, qui avait créé une image de la masculinité se construisant non pas autour de la force et du travail, mais bien de la sexualité, Tony Stark est aussi connu tant pour ses exploits héroïques que ses conquêtes sexuelles :

Hefner fashioned an image of the sophisticated bachelor maintaining discreet relations with women as a way to anchor the ideological drift of the organization man

<sup>83</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 967.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> *Ibid.*, p. 968.

<sup>85</sup> Tales to Astonish #39 New York, Marvel Comics, p. 4

by foregrounding sex as the foundation of male control. [...] As a famous playboy courting beautiful women and romancing movie stars [...] Stark is able to reconstitute his wounded masculinity through his sexuality.<sup>86</sup>.

En somme, *Iron Man* introduit une critique voilée d'une des institutions à la base de la société américaine : la nécessité de la famille traditionnelle ou, plus précisément, la place de l'homme dans la société hors de l'univers familial. Cette remise en question affecte aussi la perception d'un autre type d'individu qui représente la base de son lectorat : l'adolescent.

## 2.1.4. Le « teenager » comme une force déconstructrice de l'idéal américain

L'après-Seconde Guerre mondiale voit un élément de la société prendre une part prépondérante dans le discours public : l'adolescent. Avec la création de ce groupe vient un discours clairement lié à l'évolution de l'éducation vers des idéaux moins conservateurs. Alors que jusqu'ici la société américaine se séparait en adultes et en enfants, l'arrivée des adolescents, ces jeunes souvent perdus entre les pulsions de la jeunesse et les restrictions de l'âge adulte, crée une nouvelle dynamique. Ce nouveau groupe crée un nouveau marché, mais aussi un nouveau discours.

Un nouveau marché, d'abord, dans la mesure où de nombreux publicistes, tel Gilbert Eugene, perçoivent les adolescents comme « a vast purchasing power<sup>87</sup> » et surtout comme « ever expanding <sup>88</sup>» et créent les conditions (consuméristes) pour que naissent une *culture adolescente* visée par les milieux de la musique, du cinéma, de la télévision, ainsi que des magazines. Parmi ces derniers, le comics devient le symbole par excellence de l'adolescence, qui en retour devient la part principale de son lectorat. En homme d'affaires avisé, Stan Lee se penche sur ce nouveau marché en incorporant les thèmes propres à cette adolescence. En créant Spiderman en 1962 il incorpore dans

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 968.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Eugene Gilbert, Advertising and Marketing to Young People, Pleasantville, ed. Printers' Ink Books, 1957, p. 20.

son personnage d'adolescent des attributs super-héroïques (super- pouvoirs, double identité, etc. ...).

L'histoire de la création de ce personnage respecte le concept connu sous le nom de « science as magic » : Peter Parker, adolescent orphelin, est mordu par une araignée radioactive qui, au lieu de lui causer les douleurs et les inconvénients d'un cancer mortel, lui procure des pouvoirs arachnides. Il décide de combattre le crime d'une façon différente de ses collègues peuplant les quartiers de New York, il est le « gamin du Queens », ou plus simplement « your friendly neighbourhood Spiderman. » Lee veut que ce personnage soit un superhéros adolescent « with all the problems, hang ups, and angst of any teenagers<sup>89</sup> ».

C'est un nouveau discours, dans la mesure où Spiderman présente une lecture philosophique et sociologique de la nouvelle réalité adolescente. Ceci est surtout vrai durant l'époque la plus glorieuse du personnage, quand ses aventures sont créées par Steve Ditko, légendaire dessinateur et scénariste. Ditko est très influencé par l'écrivaine Ayn Rand, figure proéminente sur les campus américains des années 1960. Sa philosophie est bâtie sur un individualisme libertarien en conflit avec l'État et les codes moraux établis par une société répressive :

Rand's philosophy served as an odd bridge between the New Right and the New Left [who] coalesced around an emerging libertarian position that stressed the sanctity of the individual in the face of political repression, conscription into the military, and a noxious consumer culture. Defending the creative capacities of the 'active man' over and against the 'passive man' who escapes personal responsibility through a blind devotion to the moral codes of others, Rand tapped into a growing discourse about the danger of mass conformity <sup>90</sup>.

Spiderman, l'un des personnages les plus populaires dans la culture adolescente, devient un produit de cette philosophie et tente de suivre le 'mantra' de Rand : « a man has to be a man by choice<sup>91</sup> ». Cette idée que l'individu doit être placé au centre de tout

91 Idem.

<sup>89</sup> Lee et Mair, Excelsior! op.cit., p. 126.

<sup>90</sup> Genter, « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 972.

n'est toutefois pas née ex nihilo, on pourrait dire qu'elle est même très (voire trop) Américaine. Elle est même au cœur de cette dystopie américaine que nous analysons ici.

Quand Rand affirme: « if [man] is to succeed at the task of survival, if his actions are not to be aimed at his own destruction, man has to choose his course, his goals, his values in the context and terms of a lifetime <sup>92</sup> »; on retrouve à peine voilée l'idée de réussite par la volonté, mais aussi par la force physique. Cela étant dit, cette prépondérance de l'individualisme (directement lié à cette reconstruction de la masculinité) se fait au prix d'une arrogance et d'une incertitude qui remet en question certains piliers de la tradition américaine. Le personnage de Peter Parker, jusqu'ici présenté comme un jeune homme doux et docile, devient plus clivant au fil de son évolution vers une affirmation personnelle.

Sous la plume de Ditko, Parker devient un symbole de cette jeunesse des années 1960 qui est décidée à remettre en question les us et coutumes d'une société devenue trop consumérisme et trop uniformisée pour son propre bien. La critique est ici fine, car elle met en lumière une contradiction liée à l'idéal américain : des États-Unis promouvant une 'unité' perçue comme volonté de fondre tous les individus dans un même moule et les difficultés associées à une application extrême d'un individualisme ancré dans l'« American way » . Cette dichotomie sous-tend l'idée que l'architectonique de la société américaine est fautive, et ce par sa propension à favoriser les intérêts de l'individu sur ceux du groupe tout en créant un environnement propice à réduire la volonté individuelle par la pression sociale, législative et économique. En somme, le comics met en lumière le fait que, dans cette Amérique, le groupe est autant fait d'individus qu'il se bâtit en dépit (ou aux dépens) de l'individualité. Cette idée est,

<sup>92</sup> Genter. « With Great Power Comes Great Responsibility », op.cit., p. 972.

en grande partie exprimée dans la fameuse déclaration de John Adams, un des Pères fondateurs : « We are a nation of laws, not of men. »

#### 2.2. Une nation de lois et non d'hommes?

Cette phrase célèbre de John Adams, immortalisée dans la constitution du Massachussetts en 1780, a eu une portée extraordinaire dans l'histoire politique et sociale des États-Unis. Devenue un slogan, elle a été reprise par les politiciens, les sociologues et autres meneurs d'opinions. Elle porte une vérité, mais aussi une contradiction.

Une vérité, tout d'abord. Les États-Unis se présentent comme une nation de lois, votées et acceptées par le peuple, et non sous la férule d'un monarque tout-puissant. Une contradiction aussi, car cette nation de lois est bien souvent *aussi* une nation d'hommes. La question de la loi n'est perçue que par le truchement des hommes ; et très souvent celle-ci se trouve en conflit avec ces derniers. Reprise dans le cadre des comics, cette contradiction participe grandement à la dystopie qui s'exprime dans l'architectonique, l'architecture interne, du média.

### 2.2.1. Pourquoi incombe-t-il au superhéros de faire appliquer la loi

Une question se pose toujours au sujet des superhéros : pourquoi est-il nécessaire que des adultes se griment afin d'imposer la loi à l'extérieur du système ? La réponse est relativement simple : le superhéros est une remise en question de la loi, voire du concept même de loi. Ces figures qui vivent dans un monde de violence ou toujours au bord du chaos, portent aux nues le concept de justice, ils en font un idéal ; ainsi le comics repose sur le mouvement de balancier entre idéalisation et confrontation avec les « réalités » urbaines :

Significantly a common mythos evident in these comics is the superhero's epitomisation of the fine balancing act between 'idealisation of justice and the realisation of urban crime'. It is ultimately the quest for 'justice' as a ready-made solution to criminality that dominates the superhero mythos. This quest constitutes not only the central axis upon which the story spins, but also the lens through which the audience will critique the law<sup>93</sup>.

Le superhéros ne se bat pas pour rétablir la justice, mais plutôt la 'Justice' <sup>94</sup>. La justice s'établit dans le cadre du système judiciaire, elle est basée sur les normes et lois du pays, elle dépend d'un processus requérant une accusation, une défense, un juge et un jury de pairs. La 'Justice' est, elle, un concept qui reste toujours dans le monde idéel. Elle possède des caractéristiques morales et s'applique en dehors des cours et des textes de loi.

La première itération, la justice, était au cœur de la proposition de John Adams, quand il affirmait que son nouveau pays devait être un pays de lois et non d'hommes. La seconde itération, la Justice, est un contrepoint de la vision d'Adams et, si elle est une vision divinisée du concept, elle est toutefois en grande partie déformée par le truchement de l'homme. Mettons en perspective cette dichotomie. Quand un personnage comme Superman se bat contre un être au pouvoir quasi divin comme Darkseid ou que Wonder Woman se bat littéralement contre Ares, le dieu grec de la guerre, tous deux se battent pour une idée de la 'justice', mais celle-ci se fait hors des carcans de la loi. Quand Batman est confronté à des personnages psychotiques comme le Joker ou Scarecrow, quand Daredevil affronte le Kingpin, ils ne participent pas à une application à la lettre de la loi, mais appliquent une vision très violente et populaire (voire populiste) de la Justice : la rétribution. Dans cet univers fictionnel, le public voit à répétition que la justice telle qu'elle est appliquée est souple et laxiste envers les

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Cassandra Sharp, « Riddle me this...? Would the World Need Superheroes if the Law Could Actually Deliver 'Justice'? », *Law Text Culture*, vol. 16, n° 1, 2012, p. 355.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Il est à noter que deux des premiers superhéros inventés par DC Comics sont fondateurs de la Justice League of America.

criminels. Cette vision déplace les notions de loi et de justice sur le terrain du Bien et le Mal plutôt que sur celui du légal et de l'illégal. La vision immanente de John Adams est donc en contradiction avec ces héros de la culture populaire. En fait, ceux-ci croient en une nation d'hommes plutôt que de lois et, de fait, par leur croyance en une justice transcendante, ils deviennent des *vigilantes*:

[They are] violently taking the law into their own hands and demonstrating the failings of criminal justice through their retributive actions. Vigilantism is commonly viewed as the use of violence to impose social control or to achieve popular justice. This involves acting outside the law when the law enacted by the state is seen as broken in some way: morally wrong, inadequate to the task, or nonexistent. [...] Vigilantism is often justified from a Judeo-Christian worldview, where battles between good and evil necessitate the transcendence of justice above the law. Indeed, based in an ideology of popular sovereignty, instances of vigilantism are justified on the basis that exceptional circumstances allow the people to put aside the rule of law. [...] the vigilante autocratically assumes status responsibility for societal power and authority on the basis that not only do the circumstances warrant such exceptional action, but that popular sovereignty demands it<sup>95</sup>.

Une telle interprétation de l'autorité et de la loi semble aller à l'encontre de l'idéal américain, celui d'une nation juste et démocratique. Mais cette interprétation est-elle factuelle?

#### 2.2.2. Une violence sociale ritualisée comme loi

La nation qu'imaginait Adams ne présente pas forcément les attributs idéaux qu'il lui attribuait. En effet, l'idée d'une proéminence de la loi, d'une « rule of law », repose sur une illusion : celle que la loi est détachée de la volonté des hommes. Il est clair que le système politique que développait Adams visait à ce que, dans ce pays, aucun roi ne soit mis en place afin de dominer des sujets. Ce père fondateur avait en

\_

<sup>95</sup> Sharp, « Riddle me this...? » op.cit., p. 359.

horreur l'idée qu'un jour un monarque puisse user des mêmes mots que Napoléon Bonaparte : « Je suis la loi ».

Toutefois, beaucoup des figures qui ont marqué l'imaginaire américain l'ont souvent fait en raison de leur rapport à la loi ; certains par leur incorruptibilité (Eliot Ness), d'autres par leur refus de lui obéir (Al Capone). Il en va de même pour les personnages principaux des comics. La loi ou plutôt la légalité sont interpellées à chaque action des superhéros, car leur existence même est une remise en question du système judiciaire : « The very existence of the superhero therefore presupposes that justice has not and cannot be achieved in legal system [...] the inadequacy, and at times incompetency, of legitimate law enforcement is the *raison d'être* for superheroes <sup>96</sup> ».

En effet, à chaque fois qu'un de ces 'justiciers' masqués prend les atours napoléoniens et *devient* métaphoriquement la loi, c'est parce qu'il est le seul à pouvoir la faire respecter (voire craindre), le seul à pouvoir la réparer. L'application de la loi est, en fait, beaucoup moins importante que la perception de justice qui lui est attachée. Le superhéros performe ce que l'on pourrait nommer un nettoyage rituel de la société en devenant une figure vengeresse, ointe par la vox populi (un substitut à la fois messianique et Némésis) qui concentre toute la violence de la communauté et exacte la vengeance sous les atours de la morale. Comme le souligne Sharp :

Retribution is a cleansing social ritual for the community and a means of communicating moral norms to the offender [...] the superhero becomes the self-designated speaker of the community, sent to represent this message under the rubric of resolving injustice satisfying crime control ideals<sup>97</sup>.

Mais cette solution est-elle vraiment efficace ? L'efficacité de la démarche n'est qu'un détail. Ce qui importe, c'est que le superhéros soit une figure qui peut à la fois

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>96</sup> Sharp, « Riddle me this...? » op.cit., p. 359.

être mise sur un piédestal et trainée dans la boue, quand les vagues de l'humeur populaire se fracassent contre les parois de la loi. Bruce Wayne peut croire qu'il a décidé de devenir un homme chauve-souris, mais c'est en fait le peuple de Gotham City qui fait de lui « The Batman », il est choisi par cette ville après le sacrifice rituel de son père et de sa mère aux mains du monstre (criminel) urbain. On affirme souvent que le superhero comics est le support d'une vision banalisante du surhomme, mais il offre en fait une lecture dystopique de l'État de droit. Ce média agit sur la prémisse que, poussé à l'extrême, l'idéal d'une loi au-dessus des hommes finit soit par être perçu comme un ennemi, soit par être phagocyté par la volonté populaire assoiffée de rétribution punitive :

Kamenka argues that justice 'rest on the tension or contradiction between what is and what at least some men think ought to be [...] The vigilante superhero narrative thus resonates with contemporary audiences primarily because it provides an opportunity to engage with an individual, contingent retributive notion of punishment that seemingly addresses the deficiencies often found with the rule of law<sup>98</sup>.

Tout comme son collègue Superman, Batman est l'un des personnages les plus célébrés du panthéon des superhéros ; toutefois il a atteint ce rang pour des raisons différentes que le dernier fils de Krypton. Les raisons de ce succès sont nombreuses, mais toutes tiennent au fait de l'excellence de son humanité : il est un exemple de réussite sociale, il a la puissance symbolique du 'chevalier noir', possède la force de déduction d'un Sherlock Holmes faisant de lui le meilleur détective du monde. Il est, en somme, l'acmé de l'humanité, qualité qui crée un lien particulier entre lui et le lècteur qui peut à la fois s'identifier et admirer. Ce sont les raisons communément présentées pour comprendre la popularité du personnage dans le lectorat de comics aux États-Unis. Cela étant dit, Richard Reynolds, auteur versé dans le domaine du comics, donne une raison bien plus sombre à cet 'amour' populaire, des origines ancrées dans le trauma :

<sup>98</sup> Sharp, « Riddle me this...? » op.cit., p. 366.

Most readers agree that Batman's origin is the most satisfying of all the major superheroes. The motif of vigilante revenge and street violence has made the character adaptable (one might be tempted to say almost too easily acceptable) to some of the social concerns of recent years. It explains his war on crime, his melancholy, his protectiveness towards Robin, and the ruthlessness of his methods. [...] What makes Batman so different from Superman is that his character is formed by confronting a world which refuses to make sense. [...] all Batman's most effective scripters and artists have understood that this madness is a part of [his] special identity, and that the protagonist's obsessive character links him with his enemies in a more personal way than, say, Superman<sup>99</sup>.

L'intérêt d'un personnage comme Batman se trouve dans la profondeur des dilemmes qu'il soulève pour la société américaine. Dans la représentation de cette nation s'affirmant comme un État de droit, ce qui importe n'est pas le rapport du héros à la loi, mais plutôt son rapport au criminel. Et ce rapport n'est pas autant celui d'une opposition que d'une synergie.



Figure.2.1. Batman fascisant. The Dark Knight Returns. Vol.1, p. 39

Batman est clairement un criminel, certes un criminel dont la volonté est de faire appliquer la loi, mais un criminel dans le cadre de la définition du mot. Il en va de même pour The Flash, Green Arrow ou Iron Man. Là où ces personnages gardent leur respectabilité, c'est dans la limite qu'ils s'imposent : ne pas prendre la vie de leurs

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Richard Reynolds, Super Heroes: A Modern Mythology, Jackson, University Press of Mississippi, coll.

<sup>«</sup> Studies in popular culture », 1994, p. 67.

ennemis et accepter le système carcéral comme une réponse à la criminalité. Batman n'est pas The Punisher<sup>100</sup> dans la mesure où, malgré la violence de ses méthodes, il accepte le compromis que représentent la police, les prisons, voire les institutions psychiatriques (ou beaucoup de ses ennemis finissent leur course). Il agit en dehors du cadre de la loi, mais dans celui de la société, en somme il est un hors-la-loi, mais pas un interlope. Dès lors, la différence entre le super-vilain et le superhéros est presque sémantique; comme le superhéros il est souvent issu de circonstances traumatiques, mais il diffère dans l'utilisation de sa frustration.

Bruce Wayne, ayant vu ses parents tués sous ses yeux, décide d'utiliser cette rage pour mettre fin au crime sous toutes ses formes. Pour réussir dans la mission qu'il s'est imposée, le jeune orphelin devient un exemple de l'excellence humaine : il utilise son immense fortune pour obtenir les gadgets les plus sophistiqués, il aiguise son intelligence dans tous les domaines, enfin il façonne son corps pour en faire une arme puissante. En somme, il crée ses superpouvoirs. Dans cette mesure, Bruce Wayne se transforme par la force de sa volonté en un surhomme dumasien, ce même surhomme que Umberto Eco avait vu dans un autre personnage motivé par la revanche contre un système qui a tenté de le détruire : le Comte de Monte Cristo. Batman mène une revanche contre le monde qui lui a pris sa famille, mais cette revanche n'est pas destructrice envers toute la société, mais plutôt envers les éléments interlopes qui ont façonné sa persona et plus largement son existence.

À l'opposé, son ennemi, le Joker (du moins celui qui apparaît dans *The Killing Joke*<sup>101</sup>) a perdu sa femme et l'enfant qu'elle portait ; et ce trauma le plonge dans une folie meurtrière et nihiliste. Le Joker prend les atours du nihilisme, car, lui aussi, se

<sup>100</sup> Kent Worcester, "The Punisher and the Politics of Retributive Justice », Law Text Culture, vol. 16, n° 1, 2012, p. 341: « A key facet of the Punisher's personality is that he is a rejectionist. He rejects compromise, negotiating, logrolling, deal making, easy living, and empty rhetoric. [...] From the outset, the character was defined as an outsider, a hardliner, and a non-joiner. »

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> Alan Moore, Brian Bolland, *Batman : The Killing Joke*, DC Comics, New York, 1988.

surhumanise, mais il le fait par le pouvoir de sa folie et l'acceptation d'un monde sans réelle logique. Sa surhumanité est, de manière factuelle, proche de celle que la philosophie de Nietzsche a théorisée dans le concept de l'Éternel Retour.

Cet Éternel Retour peut se résumer dans le mantra suivant : mène ta vie en sorte que tu puisses souhaiter qu'elle se répète éternellement. Ayant accepté la folie de la vie, l'ayant même embrassé complètement, le Joker devient un nihiliste complet, mais aussi, ironiquement, un surhomme complet, un authentique produit de Nietzsche nourri par la manne empoisonnée du Rêve américain. Chacune de ses actions, certes éthiquement condamnables, n'est pas motivée par la folie pure ; le Joker est un personnage qui a transformé son trauma à la manière de Batman, mais avec des résultats différents. En somme, il a compris l'idée opérante du Rêve américain : sa dimension onirique. Ces deux voies opposées empruntées par Batman et sa Némésis sont autant de preuves que cette justice idéalisée professée par le système sociétal américain est finalement vide de sens, tout comme la loi qui le supporte.

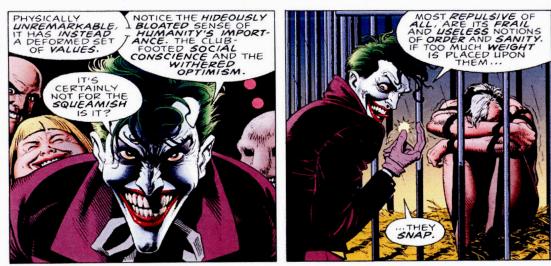


Figure.2.2. The Joker contre la norme. The Killing Joke, p. 36

Mais là où le *super-vilain* rejette la loi qu'il perçoit comme une vacuité, le superhéros fait tout pour remplir cette vacuité par les grands discours de la morale, et ainsi donner un sens à son existence. En somme, contrairement à son ennemi, le *super-*

vilain, qui contrevient à toutes les règles sociales, le superhéros doit être un équilibriste qui opère dans cette zone grise entre la justice et la loi.



Figure.2.3. Le Joker pur produit de la philosophie nietzschéenne. The Killing Joke, p.37

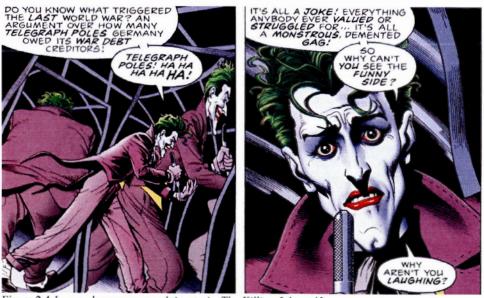


Figure.2.4 Le monde comme une plaisanterie. The Killing Joke, p.43



Figure 2.5. The Joker et l'Éternel Retour. The Killing Joke, p.48

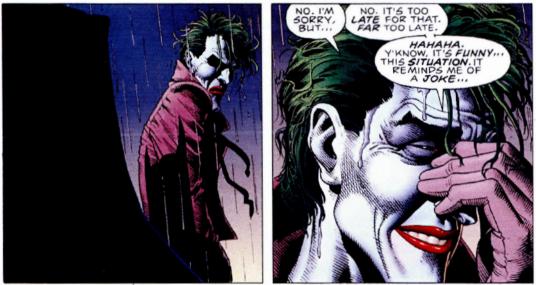


Figure.2. 6. The Joker et l'Éternel Retour. The Killing Joke, p.48

# 2.2.3. Truth, Justice and the American way ou l'exemple de Superman

Hors-la-loi, mais représentant de l'État : voilà la dichotomie que Reynolds met en lumière quand il analyse ce que doit être le superhéros selon la Règle Superman :

1. The hero is marked out from society. He often reaches maturity without having a relationship with his parents.

- 2. At least some of the superheroes will be like earthbound gods in their level of powers. Other superheroes of lesser powers will consort easily with these earthbound deities.
- 3. The hero's devotion to justice overrides even his devotion to the law.
- 4. The extraordinary nature of the superhero will be contrasted with the ordinariness of his surroundings.
- 5. Likewise, the extraordinary nature of the hero will be contrasted with the mundane nature of his alter-ego. Certain taboos will govern the actions of these alter-egos.
- 6. Although, ultimately above the law, superheroes can be capable of considerable patriotism and moral loyalty to the state, though not necessarily to the letter of its laws.
- 7. The stories are mythical and use science and magic indiscriminately to create a sense of wonder.

Turning some of these laws on their heads, such as 3 and 6, would give us a good working definition of the superhero's opponent, the super-vilain<sup>102</sup>.

Certains points de cette liste alimentent notre réflexion quant au rôle dystopique du superhéros. Comme nous l'avons vu, son rapport conflictuel à la « justice » fait de lui un personnage torturé, déchiré entre la *lettre* et la *loi*. Ensuite, il est un dieu terrestre ou, au moins, prend place à la table de ceux-ci ; et cette divinisation lui confère des pouvoirs dont les responsabilités sont un poids impossible à porter. Enfin, comme nous l'avons effleuré plus haut, la différence entre le superhéros et le *super-vilain* est si fine qu'une inversion de quelques traits permet de transformer le premier en second. Cette proximité crée une synergie si claire qu'un Superman sans Lex Luthor, ou qu'un Batman sans Joker créerait une dynamique thématiquement et moralement fautive, car elle rendrait la logique des actions du superhéros au mieux blâmable, et au pire dangereux.

Comme nous l'avons vu, il y a quelque chose de schizophrénique dans la relation du superhéros à la loi ; si nous nous sommes concentrés sur le fait que, stricto sensu, le comics dépeint les aventures de hors-la-loi (les superhéros) tentant de ramener la Justice dans un monde dominé par des criminels, il est important de noter que ces hors-

<sup>102</sup> Reynolds, Super Heroes, op. cit., p. 16.

la-loi viennent avec des approches nuancées. Le meilleur exemple réside dans la comparaison des deux premiers modèles du genre : Superman et Batman.

Superman est souvent présenté comme un personnage solaire, apportant l'espoir dans sa ville, Metropolis, et plus largement à 'échelle mondiale, alors que Batman est un héros lunaire, insufflant la crainte dans le regard des criminels et protecteur acharné de sa ville, Gotham City. Cette différence se perçoit dans leur approche de la loi et des représentants de l'autorité : alors que l'Homme d'Acier occupe le rôle du mandataire de l'État et de ce que Durkheim appelait «la conscience collective », Batman est un défi à l'État et colore ses actions d'une perception personnelle de la justice. Vollum et Adkinson définissent cette différence comme celle entre le « value neutral 103 » (Superman) et le « vigilante », celui qui considère être juste tout ce qu'il fait. La définition de la loi suit un cadre très simple pour le dernier fils de Krypton, cadre établi par B. J. Chambliss :

- 1. The law represents the value-consensus of the society.
- 2. The law represents those values and perspectives which are fundamentals to social order.
- 3. The law represents those values and perspectives which it is in the public interest to protect.
- 4. The state as represented in the legal system is value neutral.
- 5. In pluralistic societies the law represents the interests of the society at large mediating between competing interest groups  $^{104}$ .

Ces cinq points semblent former le socle des valeurs de Superman, ce qui fait penser que ce dernier serait presque une incarnation des idéaux du gouvernement américain, une vérité qui ferait de lui une métaphore de la superpuissance américaine.

Batman est, quant à lui, l'antithèse de ce cadre, une antithèse établie par Chambliss lui-même. En effet, il affirme que, dans les faits, « there is no value-

Scott Vollum, Cary D. Adkinson, « The Portrayal of Crime and Justice in the Comic Book Superhero Mythos », College of Criminal Justice, San Houston State University, vol. 10, n° 2, printemps 2003 p. 102.
 Cité dans Vollum et Adkinson, « The Portrayal of Crime and Justice », op. cit., p. 102.

consensus that is relevant to the law<sup>105</sup> ». Batman est un pourvoyeur de justice qui, dans les faits, n'accepte pas le cadre officiel de la loi, et est souvent présenté comme un « héros » en conflit avec les forces de police. Il n'a pas cette relation presque symbiotique dont Superman jouit avec la police de Metropolis ou même avec le président des États-Unis. Si Superman est un officiant de la loi, Batman est un arbitre de la justice, voire le pourvoyeur d'une justice arbitraire. La réflexion sur le rôle de Batman ne peut toutefois pas se faire sans prendre en compte l'extrême richesse personnelle de Bruce Wayne.

En effet, l'une des plaisanteries souvent associées à Batman, un personnage aussi humain dans un panthéon quasi divin (Superman, Wonder Woman, Flash, Martian Manhunter et autres Green Lantern) est que la fortune de son alter ego est son superpouvoir 106. Bruce Wayne, milliardaire, est adepte des aventures nocturnes dans les rues de Gotham, déguisé en chauve-souris et administre une justice brutale, devenant effectivement juge, juré et exécutant de la (sa) loi. Son pouvoir financier est aussi important que sa force physique, son flair ou que ses capacités de déduction. Sa richesse lui permet de se créer des costumes et des véhicules de haute technologie et son statut social lui permet de cacher son activité de vigilante aux forces de police. Il est un homme dont le statut permet d'avoir un rapport désinvolte avec la loi:

Chambliss discusses law as a result of competing interests with some groups or individuals having more power and influence over the law-making process due to the unequal distribution of wealth. Batman would tend to agree with Chambliss' conflict-oriented perspective. Batman refuses to accept the official definition of law and takes it upon himself to become an arbiter of justice, deriving his sense of law from within himself. His defiance of the law and the fact that he is extremely wealthy is dual evidence of a conflict perspective. His purpose is to fight crime and protect the citizens of Gotham City, but he refuses to accept the official laws in doing so, thus indicating that there is not value-consensus regarding law. Furthermore, he uses his wealth to produce his own brand of justice in the context of his own moral code, supporting Chambliss' conflict-

<sup>105</sup> Idem

<sup>106</sup> Cette plaisanterie est même devenue une remarque faite par Flash/Barrie Allen à Batman/Bruce Wayne dans le récent film Justice League. Zack Snyder, Justice League, Warner Bros DC Comics, 2017.

oriented proposition that those who control the resources exert more influence over what does and does not become a law<sup>107</sup>.

C'est parce qu'il fait partie des puissants que Bruce Wayne peut adopter la persona de Batman et « choisir » les policiers et procureurs en qui il a « confiance » (le commissaire Gordon, le procureur Harvey Dent). Et si l'on pousse le questionnement plus loin trois évidences rhétoriques apparaissent : Premièrement, pourquoi un homme aussi riche ne met pas de côté son costume de justicier masqué afin de se tourner entièrement vers une justice sociale qui serait bien plus efficace contre le crime ? Ensuite, quelle est la limite des actions de Batman ? Si son pouvoir financier lui accorde le droit d'appliquer sa justice, quelle est la limite de celle-ci : sa conscience ou son humeur ? Finalement, si la force (ici le pouvoir pécuniaire) fait loi, Batman est-il différent de l'avatar divin qu'est Superman ? et surtout, le monde du *superhero comics* est-il vraiment en accord avec « l'esprit américain » ?

Batman est presque une excuse pour l'inaction de Bruce Wayne, certes personnage traumatisé par la perte de sa famille, mais surtout homme d'influence profitant aussi des largesses que la loi sociale offre au bourgeois. La puissance financière de Wayne dans le cadre de sa ville est semblable à celle de Superman à l'échelle mondiale et, métaphoriquement, des États-Unis au niveau géopolitique. Si Batman porte le poids de son trauma sur ses épaules et convertit son impossible deuil en une implacable lutte contre le crime, c'est avant tout parce qu'il le peut. Si Superman, dernier fils d'un monde perdu, interprète sa puissance divine comme une croix lourde à porter, c'est parce qu'il fait le choix de quasiment oblitérer sa vie privée en tant que Clark Kent afin d'assumer la persona de Superman et toutes les responsabilités qui en découlent.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Vollum et Adkinson, « The Portrayal of Crime and Justice », op. cit., p.102.

Les superhéros et leurs histoires appartiennent au trope mythologique du choix comme moteur de la destinée, ce concept qui veut que les évènements qui touchent le personnage avant qu'il devienne un superhéros, aussi dramatiques ou fantastiques soient-ils, ne soient rien d'autre que les adjuvants de la volonté humaine. Le superhero comics a ceci d'existentialiste qu'il présente toujours un monde où « l'important n'est pas ce que l'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous 108 »; et il n'accepte pas que l'être soit passif. En somme, quand deux personnages sont affligés de maux similaires, ils *décideront* d'être bons ou mauvais, des héros ou des criminels. Toutefois, quoi qu'ils décident, ils acceptent le caractère englobant et exacerbé de ce monde amplifié par l'utopie : un héros doit devenir superhéros et un vilain, un *super-vilain*. Cette acceptation de l'extrémisme dystopique du comics permet, ironiquement, de mieux saisir les finesses de la critique sociétale nichée dans ses pages.

Les concepts de Justice et de Vérité à l'américaine sont aussi importants dans la création du personnage de Superman, et par ricochet dans celle du genre lui-même, semant les germes du doute sur la viabilité des notions proposées par le personnage. Superman, défini comme le héros des oppressés, voit son personnage présenté sous un nouveau jour quand il devient l'étendard de « Truth, Justice and the American Way ». La justice et la vérité, notions millénaires, deviennent des allégories quand elles se teintent des couleurs de la bannière étoilée. Dans les faits, « truth » et « justice » deviennent « Truth » et « Justice », quand ils sont associés à cet idéal américain qui donne son souffle à l'Amérique de la Seconde Guerre mondiale. Mais cet idéal survit difficilement à l'épreuve du temps.

<sup>108</sup> Jean Paul Sartre, préface de Saint Genet, comédien et martyr, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 2011 (1957), p.4.

En effet, Superman, devenu véhicule de cette association entre les trois notions, s'impose comme l'exemple même de la faillite des idéaux dont il s'était fait le porte-étendard. Il est extrêmement important de comprendre cette faillite pour comprendre pourquoi la toison du comics est cousue du fil de la dystopie. L'équation de Superman, et dans une moindre mesure de celle des autres superhéros, est la suivante : sa survie en tant qu'emblème et personnage dépendent de manière simultanée de sa réussite et de son échec. Cet ironique paradoxe avait été expliqué, de manière très concise, par Umberto Eco. Il lui avait donné une raison narrative en développant l'idée de la consumation du héros :

Or, le personnage mythologique de la BD se retrouve dans l'étrange situation suivante : il doit être un archétype, la somme d'aspirations collectives bien précises, et doit donc nécessairement se figer en une fixité emblématique qui le rend reconnaissable [...] en surmontant [l'obstacle placé devant lui dans ses aventures] Superman a accompli quelque chose; par conséquent, il a commis un acte qui s'inscrit dans son passé et pèse sur son futur [...] donc, agir, pour Superman comme pour tout autre personnage (et pour chacun de nous), signifie se consumer 109.

Prenons maintenant cette analyse dans le contexte de notre réflexion. Quand Superman, métaphoriquement drapé de la bannière étoilée et armé de la Justice et de la Vérité, accomplit quelque chose, il ne fait pas que se consumer, mais il consume aussi les notions qui s'attachent à son nom. Par son statut d'archétype, de mythe, il exprime une version de la justice et de la vérité qui jure forcément avec celle idéale et inatteignable que son existence sous-tend. En fait, pour *exister*, Superman doit réussir à administrer la justice et la vérité, mais pour *continuer* d'exister il doit en quelque sorte échouer dans cette entreprise. La simple tentative d'action de sa part est un aveu de la faiblesse de ladite entreprise.

La question qui apparait à l'horizon de notre réflexion en est presque métaphysique : que sont la Vérité et la Justice ? Et plus exactement quelles sont les

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, éd. Grasset et Frasquelle, 1993, p.117-120.

formes de la Vérité et de la Justice que représente l'homme d'acier? La réponse à cette question ne peut être donnée que dans la mesure où l'on introduit l'*American Way* dans l'équation. Il est évident pour le lecteur de comics que la relation entre Superman, la philosophie géopolitique américaine et ce vague concept d'*American Way* forme l'architectonique soutenant la dynamique du comics. La justice défendue par Superman est beaucoup moins juste qu'elle n'est américaine; et cette nuance est peut-être le point le plus important.

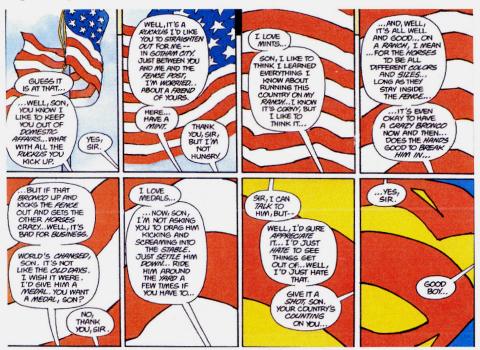


Figure.2.7. Superman le « Good Boy » et « Yes man » de l'impérialisme américain. The Dark Knight Returns, Vol.2, p.30

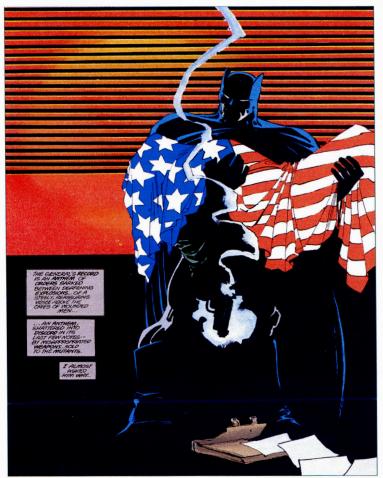


Figure.2.8. Batman déconstruisant le nationalisme américain. The Dark Knight Returns, Vol.2, p. 16

### 2.2.4. Au-delà du bien et du mal ou la fine barrière entre Justice et morale

La Justice professée par le comics et le personnage de Superman devrait, en toute logique, se nourrir des vertus morales propres à l'idéal américain ; cependant, ce pour quoi l'homme d'acier (et tous les superhéros) se bat est une version de la justice qui est plus proche de la réalité politique américaine. Le personnage créé par Schuster et Siegel est devenu, nous l'avons vu, un paradoxe vivant dans la mesure où sa réussite en tant que mythe dépend en grande partie de son échec en tant que force opérante. Cela dit, la contradiction ne s'arrête pas juste là. Dans son expression de la justice, Superman

est à la fois un libertarien et l'antithèse de cet idéal. En effet, Superman ne se présente en aucun cas comme un réformateur qui pourrait utiliser son pouvoir illimité pour sauver le monde et transformer l'humanité. Superman est le gardien du statu quo, il est le garant des institutions qui permettent à tout un chacun de mener librement sa vie ; toutefois, en protégeant les institutions, il garde leurs moyens de domination sur les citoyens :

If we accept this libertarian conception of justice, that puts a premium on personal liberty above all other things, then what would it mean for Superman, as a superhero, to stand for justice? As it is, much of what we see Superman doing in the comics is consistent with him standing for justice of this sort. After all, Superman is mostly concerned with protecting us from all sorts of threats to our security, from the nefarious plots of Lex Luthor to the devious schemes of General Zod. Superman can see himself as an extension of the state in this regard, providing security for us so that we may go about exercising our personal liberty and stepping in only when we choose to exercise that liberty in a way that violates the liberty of others<sup>110</sup>.

Superman, comme la plupart des superhéros, est en fait une acmé d'un type d'oppression morale du peuple. Pour être libres de vivre leurs vies – et par conséquent vivre leur part du rêve américain-, les Américains doivent respecter les règles et se conformer aux institutions de la même manière que la vieille Europe leur demandait de s'assujettir au monarque. Cette idée est parfaitement exprimée par le philosophe allemand Max Stirner :

Le meilleur État est évidemment celui qui a les citoyens les plus loyaux et, au contraire, plus l'esprit de dévouement à la *légalité* se perd et plus l'État, ce système de morale, cette vie morale par excellence, perd aussi de force et de qualité. Le bon État disparaît avec les « bons citoyens », il se dissout dans l'anarchie et l'illégalité. « Respectez la loi! », car tel est bien le ciment qui fait de l'État un tout cohérent et solide. « La loi est *sacrée* et ce qui lui manque est un *criminel* ». Sans crime, il n'y a en effet pas d'État [...] l'État étant la « domination de la loi » et sa hiérarchie, l'égoïste ne

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Christopher Robichaud, « Superman and Justice », Superman and Philosophy: What Would the Man of Steel Do? dir. par Mark D. White, New York, ed. John Wiley & Sons, 2013, p. 63-64.

peut, dans tous les cas où son intérêt va à l'encontre de celui de l'État, se satisfaire que par la voie du crime<sup>111</sup>.

En ces quelques mots, Stirner décrit le paradoxe que propose l'American Way: un concept de société basé sur la notion d'individualisme, mais dont l'expression dudit individualisme mène à une destruction certaine de la société. En somme, une dystopie nichée dans le cœur même de cette grande utopie. La loi ne peut être, en quelque sorte, qu'une entrave pour celui que Stirner appelle l'égoïste et que la déclaration d'indépendance décrit comme un citoyen à la poursuite du bonheur (poursuit of happiness). Ainsi, qu'offrent réellement Superman, et par extension, les États-Unis?

## 2.2.5. La personnification de l'idéal américain comme fin du Rêve américain.

Superman offre ce que les États-Unis tentent d'offrir au monde : une solution simple à des problèmes compliqués. L'homme d'acier est un être divin qui peut théoriquement frapper et détruire sa voie au travers de tout type d'adversité ; cette capacité est le reflet de la capacité américaine (nucléaire et militaire) qui offre la possibilité de réussir par la force plus que par l'ingéniosité. À cette analogie entre le pays et le superhéros qui le représente s'ajoute un troisième terme : la fonction christique. Superman est un messie sans Jésus, un christ sans christianisme ou plus simplement un avatar d'un dieu étatique. Nous avons vu plus tôt dans notre analyse que le trope du superhéros se nourrit beaucoup de l'Übermensch nietzschéen, mais le dernier fils de Krypton emprunte certaines caractéristiques de la mythologie biblique. Comme le dit Barkman, « while still strong and determined like the Nietzschean ideal, this new Superman became a hero of the Judeo-Christian variety: he accepted the principles of the universal moral law, especially love for the weak<sup>112</sup>». Il est un

<sup>111</sup> Max Stirner, L'Unique et sa propriété et autres écrits, Œuvres Complètes, trad. Pierre Gallissaire, André Sauge, Lausanne, éd. L'Age d'homme, 1972, p. 281.

Adam Barkman, « Superman from Anti-Christ to Christ-Type », Superman and Philosophy: What Would the Man of Steel Do? op. cit., p. 7.

personnage intrinsèquement lié au code moral judéo-chrétien qui est aussi une des bases de la notion de justice dans la société américaine. Il devient ainsi un pont entre deux piliers de l'American Way: la religion et l'État de droit. Cela dit, le fait même que ces deux notions se voient personnifiées pose un problème au concept de l'américanité, voire elles viennent en opposition avec l'individualisme américain. Lex Luthor, *super-vilain* par excellence, exprime parfaitement cette autodestruction du rêve: Superman, par sa toute-puissance, met fin au génie et à aux rêves de l'humanité.

Luthor déteste Superman, et sa haine pour le superhéros n'a que très peu de sens si l'on ne s'intéresse pas à la philosophie qui soutient sa réflexion. Luthor est un croyant; non pas dans le sens religieux du terme, mais dans un sens plus philosophique et presque humaniste (dans la mesure où l'humanisme place l'être humain au centre de toute réflexion). Luthor perçoit le héros comme une limite pour l'humanité, car celleci s'est créé un dieu qu'elle peut voir en action et toucher de ses doigts; en faisant ceci, elle privilégie la transcendance que Nietzsche lui demandait de mettre de côté quand il affirmait la mort de Dieu dans le Gai Savoir. Le milliardaire super-vilain est un croyant et même un pratiquant de ce que les stoïciens appelaient l'immanence, c'est-à-dire une mise en avant de ce qui dépend de l'être (dans ce cas humain) et qui est contenu dans celui-ci. En tant qu'être humain, en tant qu'être le plus intelligent du monde (du moins celui de DC Comics), Luthor perçoit l'idée de se tourner vers le ciel pour des réponses comme une abdication de ce qui fait la grandeur de l'humanité : sa capacité à se projeter de l'avant en dépit de l'adversité. Luthor partage la vision que c'est la dynamique entre les difficultés inhérentes à la nature humaine et les avancées de la culture qui crée le progrès. Le simple fait que Superman apparaisse sur les lieux de conflits ou de catastrophes naturelles et règle le problème immédiatement empêche les hommes de se surpasser afin de trouver une solution viable par eux-mêmes.

Dans Lex Luthor: Man of Steel<sup>113</sup>, un arc narratif se concentrant sur le point de vue de la Némésis de Superman nous donne une entrée parfaite dans son système de pensée. Dans un monologue rendu célèbre, il affirme que ce qu'il voit dans l'Homme d'Acier c'est « la fin [...] la fin de notre potentiel, la fin de nos réussites, la fin de nos rêves<sup>114</sup> ». Ce rejet d'une croyance aveugle en un personnage qui représente la quintessence de cette américanité constitue une critique claire du caractère dystopique des institutions et des idéaux américains.

La position de Luthor est en grande partie existentialiste, une philosophie que nous avons effleurée quand nous parlions de la relation entre Batman et le Joker. Luthor accepte l'idée simple que Sartre explique dans sa description de son concept philosophique principal, à savoir que « l'existence précède l'essence [c'est-à-dire que] l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après<sup>115</sup> ». Luthor hait Superman et sa haine est, dans le cadre de cet univers philosophique, tout à fait rationnelle. Superman, cet extra-terrestre aux pouvoirs divins, est à ce point adoré que les ouailles de cette nouvelle église ne se rendent même pas compte que leur culte empêche leur 'formation':

Part of his hatred for Superman is Sartrean: Superman has been viewed as a god among men, which interferes with people determining their lives for themselves [...] Luthor thinks that Superman interferes with people viewing their lives as an existential project. With Superman as their hero and protector, people don't have to think for themselves or accept responsibility for their lives. Superman wants to represent hope and a dream of something greater, but Luthor wants to show that this is a myth and that a life lived under these terms will be inauthentic and misguided<sup>116</sup>.

L'inauthentique, une des figures allégoriques de Sartre, est en quelque sorte un anti esprit américain. L'authenticité est très 'américaine' dans la mesure où l'idée de réussir à la force de ses bras et de son talent ressemble beaucoup à la notion selon

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> Brian Azzarello, Lee Bermejo, Lex Luthor: Man of Steel #1-5, New York, DC Comics, 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>115</sup> Jean Paul Sartre, L'existentialisme est un humanisme, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2013 (1946), p. 98. <sup>116</sup> Nom de l'auteur « Superman Must Be Destroyed! Lex Luthor as Existentialist Anti-Hero », Superman and Philosophy: What Would the Man of Steel Do? op. cit., p. 126.

laquelle « l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il fait<sup>117</sup> ». La position iconoclaste de Luthor est elle aussi très américaine, cette méfiance dans les solutions toutes faites qu'apporte Superman peut se lire en parallèle à la méfiance envers le gouvernement. Et cette foi dans la grandeur d'une humanité quand elle est poussée à se dépasser fait écho à la valeur du travail et à l'acharnement à réussir qui est au cœur de l'American Dream.

Prenons un peu de recul et regardons la situation que propose ce comics : Superman, le héros et représentant des valeurs américaines, performe de bonnes actions alors que Luthor, son ennemi, accomplit des actions viles qui semblent aller à l'encontre des idéaux américains. Pourtant, à bien y regarder, Luthor comprend tout à fait l'essence de l'American Dream et la philosophie qui le sous-tend, alors que Superman, bien qu'étant la personnification de cet état américain, apporte au monde une éthique qui trahit le rêve américain. Néanmoins, le milliardaire ne sera jamais le héros de l'Amérique alors que l'homme d'acier porte le rouge blanc-bleu du drapeau sur ses épaules. Cette trahison est une preuve supplémentaire que cette surhumanisation est une dystopie; elle est aussi une critique subtile d'un rêve qui (dans le cadre du comics) a atteint ses limites. L'Amérique, en personnifiant ses idéaux, s'est mythifiée et, ironiquement, s'est vidée de sens en atteignant (superficiellement) ses objectifs. En passant de l'image d'une terre vierge et vaste pleine d'opportunités pour quiconque a le courage de ses ambitions à une nation dont les grandes villes touchent le ciel de leurs doigts de métal l'Amérique, et par extension le Rêve américain, a atteint ses limites. Le comics, dans sa réinvention du quotidien, a bien compris que la phrase « the sky is the limit » n'est pas tant une volonté de regarder vers les cieux, que l'aveu que la course vers l'inconnu est la seule échappatoire à l'échec d'une expérience humaine basée sur une utopie commune.

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> Sartre, L'existentialisme, op. cit., p. 98.

#### 2.3. Conclusion

En somme, quand le rêve devient illusion et que l'illusion devient chimère, l'American Dream perd son souffle. Le comics met clairement en lumière les limites du discours de l'American Dream tout en le promouvant de manière subtile. L'individualisme que la société américaine a toujours porté au pinacle raréfie l'air nécessaire à la communauté nationale avant de lentement l'asphyxier. Al Capone, Tony Montana, Jesse James ou John Dilinger sont autant d'exemples (réels et fictionnels) de l'affection que l'américain a pour la réussite individuelle... la réussite à tout prix. Ces personnages, tous moralement ambivalents, ont tous accepté la complète responsabilité de leurs choix et de leurs vies. Ils ne se tournent pas vers une force supérieure pouvant les absoudre de leurs fautes et portent ainsi leur croix. Luthor est de cette école de pensée, Superman ne l'est pas. Luthor est un criminel, Superman ne l'est pas.

La conscience que l'American Dream ne s'accompagne pas forcement d'une morale a poussé le la société américaine a fabriqué un surhomme qui combinerait la sacrosainte réussite individualiste et la valeur chrétiennes américaines issues d'un puritanisme chimérique. L'on pourrait pousser le raisonnement plus loin et conclure que Luthor représente ce que l'American Dream *est réellement* et que Superman est ce qu'elle *s'imagine être*. Mais Luthor comme Superman sont des figures qui, bien plus qu'être à la marge de la société, sont des extrémistes. Ils sont des excès inévitables d'une idée devenue trop grande pour la simple humanité. Leur existence est un crime contre la faisabilité du Rêve lui-même. Ce crime contre l'idéal de l'American Dream commis par les excès de l'American Dream (définition même de la dystopie) trouve un lieu d'expression parfait, une scène sur laquelle cette tragédie peut dévoiler toutes ses ramifications : la ville. Et la ville qui représente une quintessence de cette dystopie dans le comics n'est nulle autre que Gotham City, protégée de Batman, cette figure dont l'American Dream a *besoin*.

### **CHAPITRE III**

GOTHAM CITY: DERNIÈRE FRONTIÈRE DE LA STRUCTURE

"Hell is empty and all the devils are here."

William Shakespeare – The Tempest

L'Amérique dystopique du comics prend tout son sens dans un milieu bien particulier : dans la jungle de béton, la ville tentaculaire à la fois cosmopolite et dysfonctionnelle. Cette ville participe à un procédé très connu du formalisme russe et mis de l'avant par Booker dans son ouvrage : celui de défamiliarisation. Cette technique se définit par « focusing [the] critiques of society on imaginatively distant settings, [...] provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable 118. »

Cela étant dit, le lecteur de comics ne perçoit pas forcement Gotham ou Metropolis, voire la version Marvel de New York comme un miroir de la société dans laquelle il vit, mais plutôt comme une fabrication intellectuelle (et commerciale) vouée à le divertir. Toutefois, de nombreux détails de cette ville devraient lui permettre de reconnaître les liens entre urbanité et dystopie. L'analyse de *Batman No Man's Land* que nous mènerons ici se penchera, en grande partie, sur quatre concepts : la performance idéologique de l'urbanité, les anxiétés apocalyptiques (« apocalyptic

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> Keith M. Booker, *Dystopian Literature, A Theory and Research Guide*, London, Greenwood Press, 1994, p. 3.

anxieties<sup>119</sup> »), l'idée de destruction comme rituel de restauration (« destruction as a restorative ritual <sup>120</sup>») et le passage du cadre urbain d'« une lutte pour la subsistance vers une lutte pour l'être humain ». Ces quatre grands concepts participent à l'idée que la ville est le but ultime du rêve américain, mais aussi sa fin objective.

# 3.1. Pourquoi la ville?

La fixation urbaine du comics ne nait pas ex nihilo. S'il est commun d'associer la naissance du média aux *pulp magazines* et autres romans populaires, une connexion trop souvent oubliée est celle du genre avec les romans d'écrivains modernistes de l'après-Première Guerre mondiale, tels que Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John Steinbeck, mais aussi de sociologistes tel Max Weber. Ces écrivains, ayant su capturer l'essence de l'esprit américain, ont façonné une génération de lecteurs devenus à leur tour les écrivains qui ont marqué le comics.

Ceux-ci peuvent être perçus comme des pères spirituels du superhéros ou plus exactement de l'esprit super héroïque.

### 3.1.1. La ville comme effet primaire du modernisme

Un lien entre le temps, l'espace et la culture explique la prépondérance de la ville dans l'univers du comics. Alex Boney, professeur de littérature et comics à l'Ohio State University, propose un lien très intéressant entre la modernité et les changements sociaux et technologiques :

The origins of superheroes as a genre [...] are rooted deeply in the wider cultural forces of the modern age. The first few decades of the 20th century were marked in America by rapid industrial growth, a shift from rural life to urban life, and worldwide

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Nickie D. Phillips, Staci Strobl, Comic Book Crime. Truth, Justice and The American Way, New York et Londres, New York University Press, 2013, p. 70.
<sup>120</sup> Ibid., p.76.

war. Between the wars, Americans experienced a decade of economic boom as the 1920s turned into the 1930s. Albert Einstein's theory of relativity and Heisenberg's uncertainty principle added a general sense of unease that began to deflate and complicate supposedly stable notions such as 'truth' and 'honor'. [...] Many early psychoanalysts and philosophers applied the idea of relativity to the human mind and to the very human concepts of justice, morality, and self<sup>121</sup>.

Ces quelques lignes contextualisent le changement conceptuel qui touche alors le milieu de la littérature et qui, par extension, aboutit à la création du superhéros, personnage tragique d'un nouveau genre :

Much like literary protagonist such as F.Scott Fitzgerald's Jay Gatsby, John Steinbeck's Tom Joad, and Hernest Hemmingway's Frederick Henry, superheroes such as Superman, Batman, Starman, and The Flash were larger-than-life characters who struggled for order and meaning mired in chaos, corruption, and moral uncertainty. Unlike their more introspective contemporaries, though, superheroes presented more proactive ways to cope with and respond to such a new and vibrant world. In the early 20th century, the primary locus of power and energy was the city – a relatively new landscape that drastically transformed the social and geographical makeup of America. As a new cultural force, the urban environment inspired both fear and awe. Many artists of the modern age accepted the city as a necessary aspect of human evolution 122.

Le lien entre le changement de paradigme dans la société américaine, et plus largement dans la Zeitgeist, la création du superhéros et l'urbanité est des plus évident et redonne au genre la complexité idéologique et sociologique qui avait présidé à sa création. Superman ou Batman ne sont pas que des personnages hauts en couleur, mais des allégories d'une Amérique en proie aux doutes et aux craintes de sa grandeur nouvelle et de sa décadence annoncée. La ville moderne, nouvel habitat de l'homme, est à la fois une marque de la réussite d'un pays et d'une idéologie, mais aussi un bouillon de culture de ses excès. La ville donne à ses habitants une preuve supplémentaire que l'idéologie et la marche de l'Histoire ne se font pas dans le sens de l'homme, mais en dépit de lui. Si le superhéros comics, en tant que média, est une réponse à la littérature populaire, le superhéros lui-même est une réponse presque

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Robin S. Rosenberg, Peter Coogan. *What Is a Superhero?*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 43. <sup>122</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

conservatrice à un monde dont l'évolution trop rapide se fait au détriment de ceux qui le peuplent.

L'incapacité d'un Jay Gatsby, self-made-man devenu millionnaire de façon nébuleuse, d'imposer sa vision pleine d'espoir dans un monde marqué l'extravagance et la vacuité s'exprime dans les fêtes bacchanales qu'il organise. À la fin de son arc narratif, celui que le narrateur appelait « the single most hopeful person I've ever met » est abattu par une société qui le rejette, le tout sous l'œil de T. J. Eckleburg, symbole de la déchéance morale de l'Amérique des années folles et du virage consumériste des États-Unis durant l'entre-deux-guerres.

De même, la déchéance d'un Tom Joad, héros de *The Grapes of Wrath*, est elle aussi liée à la proéminence de la ville aux dépens de la ruralité. Les valeurs rurales de cette « vraie » Amérique, celle qui marqua l'imagination des pionniers, celle des champs, des pioches et de la vie paysanne s'efface jusqu'à devenir une vue de l'esprit, et ce changement de paradigme trahit l'essence de l'Americana, cette image d'Épinal qui avait porté le roman national.

Ces héros de la littérature américaine sont de parfaits étalons de comparaison pour les deux, acteurs majeurs de l'œuvre que nous étudierons : Superman et Batman. Batman ou plutôt son alter ego Bruce Wayne est un millionnaire à qui l'espoir a été arraché alors qu'il n'était qu'un enfant au détour d'une ruelle dans la nuit de Gotham City. En tant qu'adulte il se construit une persona de vigilante afin de nettoyer les rues de cette ville dont la décadence est illustrée par la violence et la corruption qui se trouvent à tous les niveaux (politique, police, monde des affaires). Le symbole de l'œil de T. J. Eckleburg, à la fois accusateur et allégorie des maux d'une époque trouve un écho dans la mythologie de l'homme chauve-souris dans les motifs du collier de perles et, bien sûr, de la chauve-souris. Le collier de perles de Martha Wayne, rendu en grande partie célèbre par le roman graphique de Frank Miller *The Dark Knight*, représente le

besoin de vengeance du jeune Bruce, non seulement contre l'assassin de ses parents, mais contre le crime en général. Ce collier de perles représente non seulement ce que le jeune garçon a perdu, mais surtout ce que la ville lui a pris de la manière la plus violente possible :

Ce jeu d'oppositions met en exergue un certain nombre de changements : sa vie va passer de l'intérieur du foyer familial, à l'extérieur, dans les rues de Gotham ; la constance d'une présence féminine va disparaitre ; l'insouciance de l'enfance, et son regard neuf sur un monde fait des splendeurs, vont être remplacés par un regard acerbe et désillusionné sur un monde de corruption et de malveillance 123.

Le Nouveau Monde dans lequel entre le jeune Wayne est celui de la dystopie, qui représente la collision entre les deux réalités d'une Amérique à deux vitesses dont la ville est la meilleure représentation. La richesse de la famille Wayne qui a atteint les objectifs de l'American Dream rencontre de la manière la plus brutale les désirs d'un simple criminel qui tente d'atteindre la richesse par des moyens interlopes. De plus, l'image des perles disparaissant dans la nuit constitue une analogie de Bruce Wayne, personnage louvoyant entre l'opulence et les dorures de la bourgeoisie Gothamite et la rudesse et la violence des rues de cette même ville, théâtre d'une vision lunaire de la société.

La chauve-souris, elle aussi, est un symbole (le superhéros en question se nomme Batman), et un renvoi direct à deux motifs issus de la littérature gothique et liés à la ville : le monde apocalyptique de Lovecraft et le romantisme désenchanté de Poe. Gotham, ville souvent perçue comme née des ténèbres, est peuplée de chauves-souris et possède son Arkham Asylum en référence directe à la ville imaginée par Lovecraft. Mais là où l'image du chiroptère prend toute sa portée gothique, c'est dans le comics Batman – Year One<sup>124</sup>. Dans cette histoire qui réécrit l'origine de Batman et ses

Frank Miller, David Mazzuchelli, Batman – Year One #1, New York, DC Comics, 1988, p. 22.

<sup>&</sup>lt;sup>123</sup> Justine Marzack, *Batman Origines. Petite anthropologie de l'homme chauve-souris*, Paris, ed. François Bourin, coll. Cultural Studies, 2014, p. 59-60.

premiers exploits en tant que vigilante dans les rues de Gotham après seize années d'absence, une scène ressort : la rencontre fondatrice avec le symbole du superhéros.

La mémoire et l'avenir du personnage sont tous deux liés à cette ville faite de douleur et de bitume, d'illusions perdues et de tours de métal; et si la ville cosmopolite est souvent décrite comme une terre aux possibilités illimitées, Batman et son alter ego ne semblent être attirés que par les atermoiements de la lie de cette société qu'elle abrite. Richard Reynolds a bien expliqué ce lien du personnage avec le côté sombre de la ville, et ce en deux comparaisons :

Sherlock Holmes took to detection as a protest against the monotony of existence. Batman takes the same course out of an obsessive need to expurge his guilt and failure toward his parents. What makes Batman so different from Superman is that his character is formed by confronting a world which refuses to make sense. His experiences have taught him to be wholly cynical – yet he continues to risk life and limb in a one-man war against crime <sup>125</sup>.

La confrontation avec l'absence de sens de la vie et le cynisme qu'elle a créé chez Batman est en grande partie générée par la ville. Superman, fils adoptif de fermiers du Midwest, possède tous les attributs de l'Americana. Il est juste, patriotique, respectueux des conventions sociales, travailleur, mais aussi naïf. S'il est perçu comme la version solaire du personnage lunaire qu'est l'homme chauve-souris, Superman est d'abord décrit par son opposition à la ville. Comme nous l'avons vu plus haut, le parcours narratif du personnage est proche du thème de la confrontation entre la ville grandiloquente et la campagne disparaissant de sa place proéminente dans une culture qu'elle paraissait solidement représenter.

Le parcours d'un autre personnage exprime cette transformation. Comme pour les personnages de Steinbeck, le départ de Superman vers la ville n'est pas tant un choix

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Danny Fingeroth, Superman on The Couch, What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society, New York, ed. Continuum, 2004, p. 63.

qu'une obligation. Cet orphelin, venu d'une autre planète, est élevé par des parents ancrés dans une vision traditionaliste, voire conservatrice, des États-Unis, et il se sent obligé de mettre ses pouvoirs au service de quelque chose de plus grand que des travaux dans un ranch. Il veut sauver le monde, et pour ce faire il doit rejoindre la cité, devenir une créature urbaine. Ce choix ressemble quelque peu à l'argument développé par Steinbeck, les Joad quittant leur Oklahoma natal parce que leur horizon y est fermé. La sécheresse et le Dust Bowl, période marquée par les très nombreuses tempêtes de poussière qui changèrent l'écosystème du Midwest dans les années 30, sont comparables aux limites que la vie de fermiers impose à un homme aux pouvoirs quasi illimités : rester à Smallville est un assèchement, un gaspillage du potentiel qu'il porte en son sein.

Dans le magnifique roman graphique *Kingdom Come*<sup>126</sup>, Mark Waid et Alex Ross imaginent une future version de Superman, retraité de son rôle de superhéros, qui retourne à ses activités de fermier et exprime presque un dégout pour la ville qu'il se sentait obligé de protéger. Ce roman graphique rétablit la figure américaine traditionnelle du personnage et laisse entendre qu'après des années d'activité, le superhéros à l'optimisme candide a perdu la foi dans une humanité décadente. *Kingdom Come* décrit tout à fait le rapport dichotomique qu'entretiennent la ville et la campagne dans la psyché américaine.

Il est très intéressant de noter que ce personnage aux capacités divines, ayant l'immensité de l'univers à sa portée, choisit de ne pas de quitter la planète quand sa foi dans l'humanité vacille. Il quitte simplement la métropole hyper-urbanisée (Metropolis) pour retourner dans sa campagne natale (Smallville). Il explique que sa vie à plus de sens en campagne, parce que les choses y poussent (« here things grow »), sous-tendant que la ville étouffe la croissance spirituelle humaine.

<sup>&</sup>lt;sup>126</sup> Mark Waid, Alex Ross, Kingdom Come, New York, DC Comics, 1996.

Cette vision désenchantée de la ville est aussi un aveu d'échec de la mission de Superman (« I remember ! He left Metropolis, something happened [...] I recall a sense of...inevitability ? »). En fait, cet aveu est une faillite de la mission même du super héros, une figure créée comme prolongement, mais aussi comme contrepoint de la ville. Le superhéros devait être un point d'ancrage capable de célébrer ce nouvel espace né d'une époque faite de changements, de découvertes qui relativisent ou changent complètement la vision traditionnelle du monde.

## 3.1.2. Le superhéros pour donner du sens à la ville

Le virage moderniste des années 30 a suscité, comme nous l'avons vu, de nouvelles craintes dues aux changements philosophiques, mais aussi aux particularités de la ville américaine. La lecture de la ville américaine ne se fait pas seulement par le truchement de son architecture, imposante, défiant les lois établies de la nature et du bon sens ; elle est aussi une métropole où les gens vivent entassés dans des habitations bien loin de l'idyllique ferme campagnarde. Elle est un patchwork de cultures et de personnes qui ne parlent souvent pas la même langue ; elle un endroit où la criminalité suit les courbes du chômage et qui est durement touchée par la crise de 1929. Enfin, elle un espace qui remet en question la conception usuelle du temps. À cet effet, Bergson, dans son Introduction à la Métaphysique, impose une idée révolutionnaire :

La durée du mouvement se décomposera alors en « moments » correspondant à chacune des positions. Mais les moments du temps et les positions du mobile ne sont que des instantanés pris par notre entendement sur la continuité du mouvement et de la durée. Avec ces vues juxtaposées, on a un succédané pratique du temps et du mouvement qui se plie aux exigences du langage en attendant qu'il se prête à celles du calcul ; mais on n'a qu'une recomposition artificielle. Le temps et le mouvement sont autre chose 127.

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2013, p. 100

En somme, le temps ne peut plus être perçu comme il l'était auparavant, Bergson introduit le concept de relativité psychologique. Mais en quoi cette idée influence-t-elle le superhéros de comics et sa perception de la ville ? Elle rajoute un nouveau type d'incertitude à celle que les monstres de métal qui peuplent le paysage urbain et la mécanisation créaient déjà. Le temps qui semblait passer plus lentement dans les paysages naturels de la campagne change de rythme et devient difficile, voire impossible à attraper.

In the face of modern mechanical speed, many Americans had to have felt immobilized – unable to catch up with, much less keep up with – the pace of temporary. Speed was one of the major anxieties comic book superheroes were reacting to when they first debuted. [...] At a time when basic human functions – labor, manual production, even running and walking – were becoming redundant and obsolete, superheroes were a refreshing assertion of organic, physical accomplishment. [...] Here were characters [superheroes] capable of not only keeping up with but transcending the pace of modern life. If the modernist novels were intimidated and paralyzed by modernity and lulled into a state of passivity, superheroes actively attempted to meet modernity head-on and race past it 128.

Le rapport étroit établi entre le superhéros et la ville viendrait donc de la volonté (consciente ou non) des auteurs de comics de présenter une solution organique à un espace urbain dystopique, dans un pays dont l'urbanisation folle pouvait être perçue comme le signe d'une décadence vouée à déstabiliser les idéaux qui avaient bâti l'Amérique. La ville comme finalité du rêve américain, mais aussi fin du rêve ? C'est une question tout à fait compréhensible quand on la considère à travers le prisme du Gotham City dystopique de *Batman – No Man's Land*.

### 3.2. Pourquoi Gotham City et non Metropolis?

L'une des clés de la compréhension du roman graphique de Greg Rucka, *Batman*- No Man's Land, passe par Gotham City. La ville dont Batman est le protecteur

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Rosenberg et Coogan. What Is a Superhero?, op.cit., p.45.

devient un personnage prépondérant de cette narration et regroupe tous les tropes de la dystopie du comics. Cette ville est, en effet, une « incarnation » de la face cachée du rêve américain : elle est un monstre d'un matériau composite, fait du métal de ses gratte-ciels, du béton de ses édifices et de ses rues, de la chair de ses habitants et de cet air vicié qui entoure le citadin dans un enfer qui consomme ses habitants. Nous devons nous pencher sur les origines fictionnelles et éditoriales de Gotham, pour comprendre la place de la ville dans le comics, mais aussi l'imaginaire américain. Cependant, comprendre Gotham au caractère lunaire demande aussi de considérer son contrepoint solaire : Metropolis, ville de Superman.

Batman né des ténèbres voit en Gotham un prolongement de sa psyché et de sa persona alors que Superman dont les pouvoirs viennent de son exposition au soleil trouve presque un jumeau de verre et de métal dans une Metropolis radieuse. Mais malgré la beauté et l'espoir qu'elle représente, la ville de Superman n'est pas celle qui attire la plus ; c'est la cruelle Gotham qui est la favorite des lecteurs de comics. Elle est un terreau fertile pour l'aventure, car elle est celle qui consume un Batman au fil des pages de ses aventures. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que malgré leurs différences visuelles évidentes, Gotham et Metropolis sont, en fait, issues du même bois : celui de la dystopie.

#### 3.2.1. Un monstre urbain né d'une urbanité monstrueuse

Les villes de Gotham et Metropolis sont nées dans le comics comme des dérivatifs de la ville de New York. Gotham est une version lunaire de *The Big Apple*; elle est, comme l'affirma l'un des écrivains de Batman, Dennis O'Neil, « Manhattan sous la 14e à minuit la nuit plus froide de novembre<sup>129</sup>. » Elle est un gouffre sans fin

Pierre Tardy, « Gotham City: une ville sombre et stupéfiante », 2012 en ligne,
 https://www.urbanews.fr/2012/04/29/20605-gotham-city-une-ville-sombre-et-stupefiante/, consulté le 22 aout 2016.

de craintes, de violences et de tragédies. Elle est le symbole de la vacuité de la vie humaine. Metropolis est, quant à elle, une version solaire de cette même New York, une ville tournée vers le futur technologique et la réussite sociale. Située entre 60 km et 300 km de New York, elle est une ode à la grandeur de l'esprit humain, une vision enchantée de l'Amérique comme espoir de l'humanité.

La dualité entre ces deux villes a souvent été utilisée dans les différentes itérations de Batman et de Superman à un point tel que dans les années 90 les comics les décrivaient comme des sœurs jumelles. Dans leur représentation cinématographique dirigée par Zack Snyder (Batman v Superman. Dawn of Justice, WB Studios, 2016), elles se font face de chaque côté d'une baie. Cette idée était, toutefois, déjà présente dans les comics des années 1970 où les deux cités étaient séparées par le Delaware Bay. Cependant, lors du tournage de *The Dark Knight*, c'est la ville de Chicago qui a été choisie du fait de son histoire liée au crime.

Gotham est certes corrompue, mais elle collabore avec Batman. Elle est taillée sur mesure afin d'offrir à son protecteur, les moyens de la guérir de ses maux. Son urbanité, faite de pavés, de briques et d'allées sombres, est un autel sur lequel les criminels sont offerts en victimes sacrificielles. Il y a là quelque chose de presque mystique entre l'homme et la ville, une mutation faisant de la ville une forme humanoïde et qui transforme l'être humain en être urbain. Gotham est une force ambivalente. Elle est à la fois une alliée et une ennemie, elle est mystique et tragique. Dans sa relation au vigilante elle s'avère être une maitresse capricieuse. Elle est celle qui, dans le cœur de la nuit, a arraché ses parents au jeune Bruce Wayne et en a fait Batman, un animal des ténèbres. Elle est celle que Bruce a fui pendant ses années de formation, mais aussi celle vers qui il se sent inéluctablement attiré.

Gotham est entourée de cette aura de mysticisme qui va jusqu'à l'étymologie même de son nom, signifiant littéralement maison de la chèvre. Il s'agit là d'un rappel

à l'image du « scape goat », ou bouc émissaire qui, dans l'Ancien Testament, était l'innocente victime vouée à errer dans le désert et à être dévorée par le démon Azazel afin d'absoudre le peuple d'Israël de ses péchés. Gotham est aussi une tragédie aux dimensions d'une métropole. En plus d'être la scène où se rejoue constamment le destin tragique de Bruce, elle est aussi un Deus Ex Machina qui aide aux exploits de son alter ego super-héroïque tout en se posant comme un test pour sa résilience. À la manière des Dieux grecs qui pesaient sur le destin d'Achille, de Phèdre et des autres héros grecs, cette ville omnipotente semble tirer les ficelles d'une histoire dont les protagonistes sont à la fois héros et victimes. Cette relation atypique de Batman à sa ville est une parfaite illustration de la dualité urbaine dans une Amérique dystopique dont le comics de superhéros dessine les contours.

## 3.2.2. No Man's Land ou l'évidence d'une Gotham City spirituelle

Publié en 1999, à l'orée d'un nouveau siècle, *Batman – No Man's Land* repose sur une prémisse intéressante : Gotham City, frappée par un tremblement de terre de magnitude 7,6 sur l'échelle de Richter, se trouve coupée du reste des États-Unis à la suite d'un décret présidentiel. Le résultat est une ville tombant dans le chaos, quand les « super-vilains » retenus à Arkham Asylun sont libérés et se partagent la ville en zones. Cette ville balkanisée, réduite à une version clanique de la cité, devient le lieu idéal pour exacerber les thèmes centraux des *comics* de superhéros ; en effet, ce qui représente un danger dans ce roman graphique n'est pas la catastrophe naturelle en soi, mais la décadence de l'humanité dans le crime, une criminalité aux proportions apocalyptiques, selon Phillips et Strobl, qui est décuplée par la persistance d'un optimisme quant au futur :

In mainstream comic books, a better tomorrow is always on the horizon, but never in the present, typically depicted as in the throes of crisis and despair. That crisis and despair almost always centers on a criminal threat of apocalyptic proportions, whether deep-seated government corruption, entrenched organized crime, terrorism [...]. The

crime problem [...] represents the point of crisis for the given community and necessitates the hero's journey toward achieving apocalyptic justice 130.

Cette dimension apocalyptique s'affiche dès la sixième page de *Batman – No Man's Land* et annonce la descente en enfer de Gotham City (fig.3.1). L'image est suivie d'un dialogue entre un prêtre et un militaire qui voit le premier se faire refuser l'entrée dans la ville, alors qu'il souhaite apporter des vivres aux réfugiés. Le dialogue suivant est un exemple typique de l'*apocalyptisation* du discours autour de la ville. Ici, quatre tropes de la culture américaine s'entrechoquent (l'urbanité, l'armée, le complexe industriel et la religion), et ce, dans un contexte totalement dystopique, voire cauchemardesque.



Figure 3.1. Gotham dystopique. Batman-No Man's Land. Vol.1, p.6

La charité religieuse de cette nation se voulant messianique se trouve confrontée au mur de la loi, une loi assurée par un pouvoir militaire froid et détaché, mais aussi provenant d'un gouvernement ayant failli à son devoir envers ses citoyens. Batman – No Man's Land est, en fait, une critique assez conservatrice de la gouvernance centralisée de Washington DC et couple celle-ci à une critique libérale du complexe militaro-industriel. Ce paradigme s'exprime dans la superposition de ces deux extraits de dialogues que nous avons sur les deux pages suivantes; les soldats devisant sur le

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> Phillips et Strobl. Comic Book Crime. Truth, Justice and The American Way, op.cit., p.63

futur de Gotham proposent des idées aussi radicales que celles du futuriste Marinetti et la réponse radicale à la question de la morale:



Figure.3.2. Morale contre loi. Batman-No Man's Land. Vol.1 p. 7.

La collision entre la vision cynique des soldats quant aux forces supérieures qui leur donnent des ordres et celle du prêtre qui représente la vision américaine de la société est complète. Elle ouvre la voie à une utilisation de la réalité urbaine de Gotham dans un contexte politique. Quelle est la vérité de cette Amérique ? Est-ce celle du « big government », qui trahit souvent le peuple, ou celle du « small government », cruel et au service des grands conglomérats ? En somme, est-elle politiquement libérale ou conservatrice ? La réponse est simple : elle est un mélange des pires instincts de ces deux visions. Greg Rucka réussit la prouesse narrative d'inclure une dystopie au carrefour des extrêmes de ces deux idéologies apparemment diamétralement opposées.



Figure.3.3. Morale contre loi. Batman-No Man's Land. Vol.1 p. 8

Le Gotham, reclus sur lui-même, est un bouillon de culture dans lequel se développent la criminalité et la violence nécessaires pour mettre en scène une dystopie. Deux procédés liés l'un à l'autre sont au cœur de cette situation : les concepts d'« apocalyptic anxieties » et de « destruction as a restorative ritual ». Ces deux concepts sont basés sur une utilisation de la nostalgie très particulière au média comics, ainsi qu'à la psyché des États-Unis. Phillips et Stroebl décrivent la conflagration d'éléments qui créent l'« apocalyptic anxiety » de manière très intéressante :

Protagonists, haunted by the way things could be and outraged by the way they are, go to extreme lengths to strive for a utopian future often firmly rooted in the nostalgic past [...] for more distant times and even more idealized places. Overwhelmingly, nostalgia for a perceived idyllic past is a dominant theme within American comic books and propels characters on quests for a better, safer world<sup>131</sup>.

Les deux universitaires poussent l'idée encore plus loin :

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> Phillips et Strobl, Comic Book Crime. Truth, Justice and The American Way, op. cit., p.63

The contrast between the crime-ridden present and the hope for a better future sets up a fundamental anxiety that mainstream comic books describe and explore. In general, comic book stories are often a moral panic about the decline or complete demise of family, democracy, and freedom. The old order, often depicted as a white, middle-class continuity with strong family values, enviable social capital, and equality, is put in jeopardy by an overarching evil taking the form of criminal violence - which has annihilated a peaceful status quo<sup>132</sup>.

Pour comprendre cette idée dans le contexte de l'Americana, et son prolongement logique, l'American Dream, il nous faut en saisir les contours philosophiques et idéologiques. La construction conceptuelle que constitue une utopie enracinée dans la nostalgie est, à première vue, une idée complètement antithétique dans la mesure où l'utopie est basée sur une vision optimiste du futur ; cependant, le passé qui est mis en avant ici est une chimère. La nostalgie est en effet la construction d'un passé basé sur une volonté idéalisatrice plus que sur des éléments factuels. En somme, l'utopie est générée par une image d'un passé qui ne fût jamais et qui est bâtie sur des idéaux aussi vagues qu'irréalistes. Les concepts de famille, de démocratie et de liberté qui sont mis de l'avant comme un rappel de l'Amérique des Pères fondateurs, des pionniers ou des fermiers du Midwest (les Kent) ne sont que des images de cartes postales ou de la propagande de la Première Guerre mondiale.

Cette nostalgie crée un désir de revenir vers cet état premier de réalisation des idéaux. Cependant, l'impossibilité de créer une utopie tout en la chassant est un paradigme révélateur d'anxiété. Stroebl et Phillips décrivent parfaitement cet état mental dans leur ouvrage, citant notamment les propos de Zygmunt Bauman :

Sociologist Zygmunt Bauman describes the contemporary longing for utopia not so much as a 'chase after utopia' as a running away from failed utopias. Bauman writes, 'In contemporary dreams, however, the image of 'progress' seems to have moved from the discourse of *shared improvement* to that of *individual survival*'. The result is a perpetual striving to escape disaster, to eliminate anxiety and fear. We argue that the process of utopian failure becomes a narrative formula in comic books that is

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> *Ibid.*, p. 70.

manipulated and embellished with exciting characters and storylines but that ultimately lives between success and failure in a perpetual state of yearning and anxiety<sup>133</sup>.

L'utopie dans le comics est puissante dans la mesure où elle est inatteignable, mais sa poursuite est rendue encore plus anxiogène par les échecs passés dus à son application imparfaite. Le comics américain use de cette dynamique afin de mettre en avant un trauma étatsunien caché par une croyance que l'ordre social est un acquis. L'ordre dans ce pays est basé sur l'idée présente dans la Déclaration d'indépendance que « *Nous, le peuple, afin de former une union plus parfaite* » est la solution à un progrès constant. Le progrès individuel crée un progrès collectif qui, par extension, crée non seulement un statu quo de l'ordre social, mais plus encore une amélioration de celui-ci.

Cependant, cette vision idéale se heurte à la dure réalité des faits. Cet ordre social est aussi fragile que le plus fragile de ses maillons et l'inéluctabilité du progrès porté au pinacle par la société américaine s'avère souvent chimérique. Confrontée aux imperfections d'un peuple qu'elle pensait pourtant vouée à former une union toujours plus parfaite sous l'œil bienveillant de la Providence, cette Amérique se referme dans une ritualisation presque mystique. En effet, la solution qu'elle propose est une fuite irrationnelle de l'échec utopien et la recherche d'un nettoyage rituel par le biais d'une destruction restauratrice.

# 3.2.3. De ses cendres, Gotham City doit renaître.

Beaucoup de lecteurs de comics, habitués aux machinations des *super-vilains* et à la criminalité rampante de Gotham City, peuvent se demander : Pourquoi quelqu'un sain d'esprit voudrait-il vivre dans cette ville toujours au bord du chaos ? Cette

<sup>&</sup>lt;sup>133</sup> Ibid., p.71-72

question, somme toute logique, est pourtant incorrecte...ou plutôt incomplète. La vraie question est plutôt : Gotham City est-elle une cause perdue, au-delà de toute rédemption ? Ou sa destruction est-elle l'occasion de tout reconstruire ?

Batman est une figure à la fois lunaire et solaire dans sa relation au destin de *sa* ville. La survivance morale et physique de Gotham est un thème récurrent de toutes les aventures du Dark Knight; Gotham est toujours à l'orée d'un chaos toujours proche, mais jamais complet; elle est un cauchemar parsemé, çà et là, de morceaux de rêve. Batman, comme Don Quichotte, est le chevalier des causes perdues qui trouve des rayons d'espoir dans l'horizon opaque d'une ville ayant sombré dans l'anxiété. Jimmy Stamp va même plus loin dans son analyse de la ville, de son architecture et ses habitants, en décrivant Gotham comme : « an avatar, not only of the dreams of its fictional architects, but of our collective urban paranoia <sup>134</sup>». Il se rend encore plus loin en affirmant que:

since its inception, Gotham City has been presented as the embodiment of the urban fears that helped give rise to the American suburbs, the safe havens from the city that they are. Gotham City has always been a dark place, full of steam and rats and crime. A city of graveyards and gargoyles; alleys and asylums. Gotham is a nightmare, a distorted metropolis that corrupts the souls of good men <sup>135</sup>.

Cette ville dystopique semble ne trouver un sens que dans l'idée de sa destruction imminente ou future, et le chaos qui y réside se trouve autant chez les habitants qui la peuplent que dans les bâtiments qui lui donnent forme. Le nettoyage que cette destruction sous-tend fait écho à la politique américaine au Vietnam, « destroying the village to save it », une idée chargée idéologiquement qui se retrouve souvent dans les cultes violents, mais aussi dans de nombreux comics de superhéros. Il s'agit ici d'une

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> Jimmy Stamp, « *Batman, Gotham City, and an Overzealous Architecture Historian with a Working Knowledge of Explosives* », http://lifewithoutbuildings.net/2009/06/on-influence-batman-gotham-city-and-an-overzealous-architecture-historian-with-a-working-knowledge-of-explosives.html. p. 1 <sup>135</sup> *Ibid*, p. 3-4.

approche nihiliste souvent véhiculée par les *super-vilains* et les antihéros qui peuplent les pages des comics. Toutefois, ce nihilisme n'est pas dépourvu d'une composante judéo-chrétienne, ce nettoyage étant lié à une réflexion sur la vision apocalyptique du monde. Greg Garrett remarque que: « The underlying principles of many...comic heroes reflect universal principles of morality found in the Hebrew Bible and New Testament but also peculiarly American notions of right and wrong, wrapped in patriotism. »<sup>136</sup>

Nous avons vu dans notre chapitre précédent que le nihilisme marquait souvent la démarcation entre le super-vilain et le superhéros. Cette délimitation se retrouve dans le rapport des personnages au concept de « destruction as a restorative ritual ». Quand un personnage comme Batman perçoit cette destruction salvatrice comme une proposition dangereuse, quoique presque inévitable, et que le Joker perçoit cette destruction non pas comme une possibilité de rebâtir, mais une chance de voir le monde brûler, entre ces deux figures, il y a une zone grise où le comics lui-même opère. Le média soutient le point de vue du nihiliste en proposant une héroïsation des actions de Batman, tout en décrivant Gotham comme un endroit coincé dans un cycle d'éternel retour de la violence.

En tant que lecteur nous sommes encouragés à nous mettre du côté de Batman qui est le point de vue par lequel nous suivons les aventures qui se déroulent au fil des pages. Cependant, les thèmes développés et le pessimisme qui entoure cette ville nous font comprendre le point de vue de Joker, sans pour autant nous laisser prendre son parti. De façon subtile, le comics nous fait emprunter une troisième voie, apocalyptique, qui demande un nettoyage sacrificiel d'une ville maudite, semblable au passage biblique de la destruction du peuple de cananéen afin de faire de leur pays la

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> Greg Garrett, Holy Superheroes! Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels, and Films, ed. Westminster John Knox Press, Louisville, 2008. p.36

Terre promise. Dès lors, Batman est perçu comme un idéaliste lunaire voué à donner sa vie pour sauver une ville qui ne peut l'être et qui, à proprement parler, ne le mérite pas. Cette dichotomie crée les conditions pour que, de temps en temps, un évènement cataclysmique touche la ville afin que cette soif de sang sacrificiel soit étanchée.

Dans son arc narratif, *Batman – No Man's Land* propose une solution médiane à cette soif exterminatrice : détruire la ville, mais en sauver les habitants afin d'offrir au héros, Batman, le rôle de sauveur à la fois providentiel et réponse organique à un mal quasi métaphysique. Cependant, en dépit de la « noblesse » des actions du superhéros, ses actions ne participent pas à la création d'une société plus juste, mais plutôt à la mise en place d'une nostalgie réactionnaire vouée à garantir le statu quo :

Comic book heroes evoke messianism in their roles as fighters for justice. They step forward in a time of apocalyptic criminality to usher in a new age of utopia and act as mediator figures between this world and the next. Although there are exceptions, mainstream comic books follow an apocalyptic formula in presenting themes of crimes and justice. The crime problem as crisis and symptom of dystopia highlights the books' reactionary nature as the plot moves toward restoration of a nostalgic status quo rather than seeking a brave new world. The dystopian landscape of the city itself is a virtual character, serving as visual reminder of the 'crime urban nexus' so prominent in popular imagination. The striving for a better tomorrow is often cast in religious terms or iconography, symbolizing an ultimate battle between good and evil<sup>137</sup>

En somme, Batman No Man's Land est un apex de presque 70 ans (à l'époque de sa publication) de rapports tendus et paradoxaux entre la ville et l'univers du comics. Il présente une ville qui est un bouillon de culture des frustrations liées à l'échec du projet national américain et plus largement du Rêve américain. En effet, la ville présentée comme finalité de ce rêve devient une déception pour beaucoup d'Américains dans la mesure où elle réduit à néant l'amalgame politico-religieux à la base du roman national.

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> Phillips and Strobl, Comic Book Crime. Truth, Justice and The American Way, op.cit., p.81

# 3.3. Gotham et la vie de l'esprit.

Il serait raisonnable de douter que Georg Simmel pensait à Gotham quand il composa son essai *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (le sociologue allemand est décédé en 1918 bien avant la naissance du superhéros comics), mais les conclusions qu'il tire s'appliquent de manière parfaite à la ville qui est le sujet de notre analyse. La vision de l'urbanité que nous offre le sociologue nous permet de lire les excentricités des Gothamites dans un cadre plus grand que celui de la dystopie.

À plusieurs questions posées dans le roman graphique, nous trouverons des réponses grâce à Simmel : Pourquoi la ville est-elle le lieu idéal pour des personnages hors normes tels que les super-vilains et les superhéros ? Comme la taille de la ville de Gotham participe-t-elle au détachement de ses habitants de leur humanité ? Enfin, comment les institutions urbaines influent-elles sur les relations humaines et la psyché collective ?

## 3.3.1. Quelle est la vie spirituelle des Gothamites ?

Selon Simmel, la vie urbaine transforme le citadin au niveau psychique. Le sociologue assure que la vie moderne est marquée par une volonté de l'individu de « se préserver une existence autonome et personnelle contre l'entreprise de la société<sup>138</sup> » ou plus exactement « le refus du sujet d'être écrasé et absorbé par un mécanisme technique et social<sup>139</sup> ».

Cette vie moderne, marquée par l'urbanité, transforme l'être humain de manière différente selon que celui-ci vit dans la « petite ville » (la ville de campagne) ou la

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> Georg Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit, Paris, Ed. Payot, 2013. p. 7.

<sup>139</sup> *Ibid*, p. 8.

« grande ville » (les métropoles) : « la ville conditionne [...] sur le plan psychologique [et dans la mesure où] la vie psychique profonde, la conscience aigüe qui nous rend aptes à différencier sont fondamentalement distincte dans une grande ville d'une part, et dans une petite ville ou à la campagne, d'autre part. Là, la vie du corps et de l'esprit se déroule selon un rythme plus lent, plus familier, plus régulier<sup>140</sup>. » Selon Simmel « la personnalité du citadin type est caractérisée par l'intensité de la vie nerveuse » et ce détail du citadin explique « le caractère essentiellement intellectuel de la vie psychique dans les grandes villes [et] comparativement, la vie de la petite ville repose beaucoup sur le sentiment et les relations affectives <sup>141</sup>».

Ce dernier passage est important dans la mesure où Simmel y explique en grande partie pourquoi la ville représente une faillite de l'American Dream. La différence entre l'intellectualisation urbaine et l'affectivité urbaine est, ironiquement, une des raisons de la transformation de la ville en dystopie. Cette idée est encore plus criante dans la cité décrite dans le comics. Vivant à une époque d'accroissement urbain, intellectuel et financier, Simmel fait remarquer que l'alliance des deux est des plus naturelles dans la mesure où « finance et suprématie de l'intelligence [...] ont en commun de traiter les hommes et les choses de façon purement pragmatique, avec une justice formelle allant souvent de pair avec une vie dure et implacable 142 ».

Comparons maintenant cette idée avec le traitement du citadin dans Batman No Man's Land. L'extrait issu du roman graphique que nous citons (fig. 3.11) place Bruce Wayne en compagnie de la classe aisée (tous des financiers) de différents pays dans un casino ; le sujet de la conversation est bien sûr Gotham City. La déshumanisation de

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Georg Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit, op.cit p. 9-10.

<sup>141</sup> Idem

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit, op.cit., p. 10-11.

ses habitants parait évidente : ils deviennent des pions, des chiffres associés à une opération financière avantageuse ou non pour les actionnaires ou plutôt un pari à faire dans le but de tirer un profit financier (« Gotham City – No Man's Land !? Sounds like a good bet to me. »)<sup>143</sup>

Comme l'écrit Simmel « le calcul rationnel, égoïste, n'a pas à craindre d'être troublé par les facteurs impondérables des relations humaines 144 » et cet état de fait correspond parfaitement à l'atmosphère transactionnelle qui règne dans la cité et dans le discours des élites (politiques et financières). Le terme associé à la ville dévastée, No Man's Land, fonctionne sur deux niveaux de compréhension. No Man's Land, dans la mesure où toute présence étatique a disparu, le terme désignant une zone à la frontière entre deux pays qui n'est administrée par aucune d'entre elles. No Man's Land, aussi, car le point de vue extérieur sur cette Gotham dévastée est que l'humanité en a quitté les rives. Le ton jovial avec lequel la situation désespérée est abordée présente un écart frappant avec la description de la lutte primaire de tout un chacun dans les rues de Gotham City. La situation hobbesienne de la ville est vraiment mise en valeur par le détachement que la narration prend à certains moments de l'histoire.

La mise en relation de ces trois figures met en lumière une vérité crucial sur la dystopie de No Man's Land : elle est une dystopie bâtie sur le modèle économique américain.

The Penguin est, certes, dans une ville plongée dans le chaos, mais sa logique reste aussi opportuniste que celles des grands financiers présents dans le casino. La dystopie de No Man's Land est en effet une jonction de tous les excès de la doctrine politico-financière américaine.

Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit, op.cit., p. 13-14.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> Jordan B. Gorfinkel, David K Grayson et Greg Rucka. *Batman-No Man's Land. Vol.5*, New York: DC Comics, 1999, p. 15.



Figure.3.4. Deux mondes, une idéologie. Batman-No Man's Land. Vol. 5 p.17

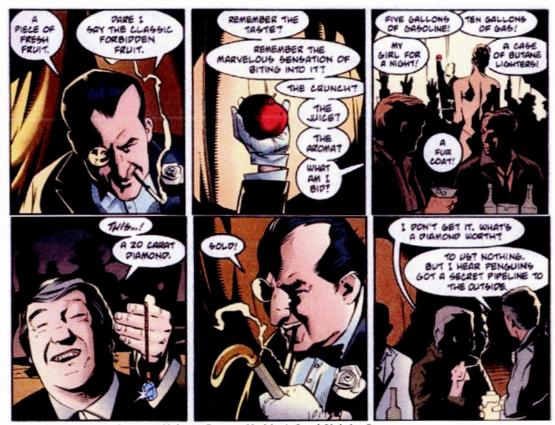


Figure.3.5. Deux mondes, une idéologie. Batman-No Man's Land. Vol. 1 p.8

## 3.3.2. Gotham et l'émergence de la « civilisation suprapersonnelle »

La ville imaginaire de Gotham est, comme nous l'avons vu plus tôt, une allégorie de la cité américaine rêvée, où l'homme a apprivoisé la nature, devenue métropole hors de contrôle. La Gotham City de No Man's Land, dépouillée de la technologie, est un rappel de l'impact des avancées techniques dans le quotidien de l'humanité urbaine par et met en lumière la vacuité spirituelle de celui que nous appellerons ici « homo urbanus ». L'absence d'électricité dans une ville de millions d'âmes suffit à ramener l'être humain à ses instincts les plus bas, il s'agit là d'un trope bien connu de la littérature. Toutefois, ce que propose Batman No Man's Land va plus loin. Le roman graphique repose sur la prémisse que cet esprit qui a nourri l'American Dream rend ce retour à une humanité primitive encore plus inacceptable : la volonté de réussir (à tout prix) pousse les êtres humains à être encore plus amoraux. Cette amoralité est rendue possible, selon Simmel, par un nouveau paradigme civilisationnel dans ce contexte urbain:

Dans l'évolution de la civilisation moderne, l'accent porte davantage sur ce qu'on peut appeler l'esprit objectif que sur l'esprit subjectif. En d'autres termes, dans le langage comme en droit, dans la technique de production comme dans l'art, en science comme dans les objets de l'environnement quotidien s'incarne une somme d'esprit qui augmente chaque jour et qui n'est suivie que de façon très incomplète et à très grande distance par un développement spirituel des êtres.[...] On aperçoit une différence effrayante entre les deux progressions et même, sur certains points, une régression de la civilisation sur le plan de la spiritualité, de la tendresse et l'idéalisme [...] Il suffit de noter que les grandes villes sont, de fait, le théâtre de cette civilisation suprapersonnelle. Les monuments et les établissements d'enseignement, le miracle et le confort d'une technique qui maîtrise l'espace, la vie sociale sous ses diverses formes et les institutions visibles de l'État sont la marque concrète de cet esprit devenu impersonnel, auquel la personnalité ne peut plus se mesurer. 145 »

Appliquée à la ville de Gotham cette idée présente une lecture parallèle du destin de l'*Americana* dans le contexte citadin : la métropole est le chant du cygne du *Rêve* 

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> Simmel, Les grandes villes et la vie de l'esprit, op.cit., p.38-40.

américain. Comme nous l'avons vu, le fameux American Dream ne peut se limiter à la simple rengaine du « partir de rien pour devenir riche ». En effet, le concept ne peut se comprendre que dans le cadre plus large de la politique, de la religion, de la justice et de cette idéalisation (kitsch) de la nation que l'on nomme l'Americana. Cet Americana et les valeurs organiques qu'il sous-tend s'expriment le mieux (mais pas uniquement) à la campagne ; les mœurs qui le soutiennent demandent une proéminence de l'humain sur la structure sociale. Smallville, au Kansas, peuplée de fermiers descendants de pionniers (du moins dans son histoire fictionnelle) est un terreau fertile pour cet idéal. Metropolis, qu'elle soit au Kansas (selon certaines versions) ou dans l'état de New York, offre déjà un écart par rapport à cet idéal tout en gardant beaucoup de ses caractéristiques.

Les hésitations des auteurs de Superman à en faire une ville *dixie* ou *yankee* montrent que Metropolis est une agrégation des valeurs de la nouvelle ville américaine tournée vers les technologies du futur et de la campagne ancrée dans le traditionalisme du passé. De plus, la présence de la figure solaire de Superman, personnage qui tire littéralement ses pouvoirs des rayons du soleil, agit comme un agent d'équilibre qui tire la ville vers un avenir (sur)humain teinté des valeurs traditionnelles américaines qui lui furent inculquées par Pa' et Ma' Kent. Le nom originel de Superman (Übermensch), Kal-El, devient Clark Kent; Clark, du latin « *clericus* », signifie « celui qui a reçu la tonsure ecclésiastique », et Kent, dont la racine *ken* est issu de « *cennan* », signifie « tell, make known », offrent une fenêtre de compréhension du symbole qu'est Superman. Par Clark Kent, il est celui qui fait connaître et celui qui est un clerc, un prêtre ou plus simplement un ambassadeur de Dieu. Couplé à cet apparat de sainteté religieuse, il est aussi représentation du nationalisme américain avec ses couleurs rouge et bleu, il porte aussi un tiers du nom du pays qui l'a adopté<sup>146</sup>. Enfin, ce symbole, le S

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> Zack Snyder, Batman V Superman, États Unis, 183 min.

rouge qu'il porte fièrement, a été traduit dans les récentes itérations du personnage par « espoir » dans la langue fictive kryptonienne.

En somme, Superman est une prolongation de la ville qu'il représente et il lui infuse cette spiritualité, cette tendresse et cet idéalisme que Simmel voyait régresser dans la civilisation moderne. Allégoriquement, l'image qui a rendu célèbre le superhéros, cette façon iconique qu'il a d'ouvrir son par-dessus et sa chemise (généralement gris ou de couleur terne) pour laisser apparaitre le S (aux couleurs vives), symbole de sa « super humanité ». Cela sous-tend la possibilité de l'homme de se défaire ses liens sociétaux et des chaines qui inhibent sa vie spirituelle. Superman, symbole de sa ville, transforme l'architectonique spirituelle de celle-ci de façon ontologique, en incarnant l'américanité dont l'American Dream fait partie. Il est témoin du caractère métaphysique de ce concept qui élève l'esprit de la nation au-dessus des carcans qui ont aidé à bâtir les grandes villes et plus largement les grandes civilisations de l'Ancien Monde. Superman *est* ce Nouveau Monde, il est le prêtre de la spiritualité idéale de l'Amérique, lue par le truchement de Simmel.

Comparons maintenant ces deux villes (Smallville, Metropolis) avec Gotham et sa figure titulaire, Batman. Dans son histoire éditoriale, Gotham a toujours été yankee. Souvent comparée à la froide New York et à Chicago l'interlope, elle ne rentre pas dans le cadre de la ville spirituelle que sous-tend Simmel. La vie de l'esprit des habitants de Gotham est largement étouffée par une ville qui, dans une alliance extrémiste de la religion et de la politique, a établi une architecture oppressante afin de contenir une humanité perçue comme sauvage, hors de contrôle. Gotham est aussi basée sur des structures sociales, nées de la rudesse de ses habitants, elle est une ville gothique faite de pierres aussi dures que le cœur de son élite corrompue.

La corruption des figures publiques, des chefs syndicaux, aux juges en passant par les hommes politiques et les gens d'affaires, est une des bases des arcs narratifs présents dans les comics de Batman. Encore plus que Superman, c'est Batman qui est le détective titulaire du Detective Comics qui donna son nom à DC; il est un personnage tout droit issu des romans et films noirs. Alors que Superman se bat contre l'homme le plus intelligent du monde (Lex Luthor) ou des menaces extraterrestres (General Zod, Darkseid ou Doomsday), Batman, lui, se bat contre la lie, voire la crasse de l'humanité. Le pire de l'humanité est représenté par le Penguin (homme d'affaires sans scrupule), un malade mental nihiliste (Joker), un chef mafieux (Carmine Falcone) ou encore un ancien procureur ayant corrompu le concept même de justice (Double Face). En somme, là où Superman doit battre les ennemis les plus « valeureux » pour protéger sa ville idéale, Batman doit empêcher la régression totale de ville en affrontant le pire que le monde peut offrir. Cette idée est renforcée dans Batman No Man's Land par la première des deux visites de Superman qui s'achève sur son propre aveu qu'il ne peut appliquer sa vision idéaliste et englobante de « *Truth, Justice and American way* » parce que Gotham « n'est pas prête ».

La conversation présentée dans la figure 3.6 est parlante sur ce point. Dans un média qui exprime ses idées autant par les mots que les images, le séquencement ainsi que les jeux d'ombres et de lumière sont très importantes. Dans les deux panels occupant la majorité de l'espace, on retrouve un motif récurrent : une vue de Superman volant au-dessus de Batman. Cette différence entre un homme de la terre et celui qui ne le touche pas sous-tend une noblesse et une supériorité morale du premier sur le second. À cette différence de niveau s'ajoute un contraste entre la lumière que le bleu et le rouge de Superman offrent dans cette ville plongée dans les ténèbres et la masse sombre du costume noir de Batman qui oblitère celle-ci. Toutefois, la conversation se pose à la fois comme complément de l'image et contraste de celle-ci : au moment où il dit à Batman « You were right. I didn't understand, » celui qui veille dans le ciel de Metropolis atterrit et se met, volontairement, au niveau du gardien de rues de Gotham. La reconnaissance par Superman de son erreur prend les atours de la divinité essayant de se mettre au niveau de l'humanité; a contrario, la dernière image montrant Batman

les yeux tournés vers le ciel et un Superman en plein vol est accentuée par le « *I hope* » du héros de Gotham. Cet échange rétablit la relation de subordination au divin tout en offrant des lézardes dans l'image du dieu omnipotent.

Elles sont représentées parfaitement par l'image de Superman, descendu de son piédestal, qui tête baissée reconnait que le peuple de Gotham n'est pas prêt pour un Dieu comme lui (« They are not ready »). Il est une figure christique dans ce sens, car comme le Christ qui avait demandé à ses disciples d'abandonner leurs voies passées afin de le suivre, le culte de Superman (et par extension de l'Americana) demande une acceptation des préceptes. Si Batman accepte en théorie le carcan de ce culte, il détient une compréhension de la noirceur qui est au cœur de l'humanité. Cette compréhension de Batman s'est construite au fil des ans (« It took me longer than you to figure that out ») et des évènements traumatiques qui ont marqué la vie de Bruce Wayne, le poussant dans les bras d'une folie destructrice (se déguiser en chauve-souris afin de battre jusqu'à la soumission les criminels). Il y a, toutefois, une méthode à cette folie, et Batman rappelle à Superman que l'humanité est peut-être plus compliquée à saisir qu'il ne l'imagine et que les réponses aux maux de la ville sont dans l'immanence et non dans la transcendance.

Batman adhère ici à l'idée feuerbachienne selon laquelle l'homme aurait créé Dieu à son image et qu'il recherche, en fait, sa propre nature dans la nature divine <sup>147</sup>. En contexte, que la divinité d'un surhomme du type de Superman ne peut porter de fruits s'il s'applique pour régler les problèmes de manière providentielle. Superman doit être une figure inspirante dans laquelle l'homme projette ses idéaux alors que Batman, personnification de ses peurs, et une motivation coercitive à ne pas retomber

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> Ludwig Feuerbach, L'essence du christianisme, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1992, 532p.

dans ses pires inclinations. Batman serait presque à Superman ce que le Diable est à Dieu.



Figure.3.6. White Knight et Dark Knight. Batman- No Man's Land. Vol.3. p. 29

Dans la même logique philosophique, Metropolis et Gotham projettent deux images et surtout deux messages opposés. Metropolis est la belle du Sud, le moderne, mais aussi, paradoxalement, la conservatrice qui, comme la demoiselle en détresse des contes passés, a besoin d'un sauveur providentiel. Gotham est, quant à elle, la travailleuse du Nord, progressiste malgré la criminalité, qui comprend que rien ne lui sera offert et que sa réussite (ou simplement sa survie) ne dépend que de son sang et sa sueur. Cette relation antithétique des deux villes s'exprime dans le profil de leurs héros tutélaires, figures totémiques qui symbolisent leur essence.

La première est protégée jalousement par un avatar divin littéralement descendu des cieux afin d'offrir les fruits de sa bonté à l'humanité, elle est sous le regard quasi omniscient et omnipotent du « Man of Steel ». À l'opposé, Gotham a surtout besoin d'être protégée d'elle-même par la figure humaine d'un homme qui par son travail physique et intellectuel est devenu une métaphore de l'apogée de l'humanité. La ville vit sous le regard du tacticien aux méthodes certes brutales, mais aux intentions nobles, le « Dark Knight », un paradoxe aux dimensions de l'âme humaine. Superman pratique une idéalisation de l'humanité envers les autres alors que Batman incarne sa réalité...avec les défauts qui la caractérisent. Toutefois, la figure problématique de Batman ne fonctionne narrativement que dans la mesure où elle est un moyen de contenir une ville, perçue comme hors de contrôle, plus qu'un sauveur ou plus exactement un pourvoyeur de solutions viables pour la cité. Dans cette mesure, quand Bruce Wayne assume la persona de Batman, persona qu'il décrit lui-même comme un symbole, il représente la complexité humaine tout en se déshumanisant. Cette déshumanisation qui lui permet de combattre le crime fait de lui aussi un rouage essentiel des institutions qui supportent la « civilisation suprapersonnelle » (les lieux culturels, la justice et surtout la police). Il est très intéressant de noter que de tous les superhéros, Batman est le seul qui a une relation complètement établie avec les autorités. Le commissaire Gordon est un membre du système policier qui contacte de manière régulière (à l'aide du Bat signal) un hors-la-loi afin que celui-ci l'assiste, quand il ne prend pas directement en charge ses enquêtes. Cette prémisse ridicule (nous suivons tout de même un homme déguisé en chauve-souris) est parlante à plusieurs niveaux paradoxaux.

Prenons un peu de recul et réfléchissons aux conséquences et aux racines de cette situation. Une vision d'ensemble montre clairement que la réussite du système judiciaire policier ne peut passer que par l'expression et l'acceptation ultime de son échec. Batman est la solution aux problèmes que sa simple existence crée. La question de la responsabilité du vigilante dans l'accroissement et dans la pathologisation des

crimes a souvent été posée (notamment dans l'itération de The Dark Knight de Christopher Nolan); un superhéros clairement troublé mentalement, voire dépressif, usant d'une force extrajudiciaire et amateur d'actions dramatiques fait de la ville son théâtre personnel. Ce fait établi, n'est-il pas logique que ce soient les personnages les plus en marge de la société (criminels mégalomanes et autres psychopathes) s'invitent sur la scène ? Si la réflexion est poussée plus loin, la question de la responsabilité d'une police manquant à son devoir le plus élémentaire émerge. La police est-elle criminelle en s'associant à un hors-la-loi, ou même en fermant les yeux sur ses actions illégales ? Une réponse positive à cette question à ceci d'improbable qu'elle va plus loin que la raison seule du « storytelling » et de l'acceptation de l'improbable. La raison, à la fois simple et complexe, est la suivante : nous sommes plongés dans la métropole de Gotham. En somme, le triumvirat Gotham-police-Batman est un triumvirat dont chacune des composantes est une réponse aux questions soulevées par les autres.

Les exubérances criminelles des personnages comme Joker ou Double Face ne sont que des réponses proportionnelles à un « justicier masqué », acteur criminel, qui existe à la fois grâce au laxisme d'une police incapable de combattre le crime, mais aussi à l'existence somme toute banale du crime. Cette circularité fondatrice nous permet de réfléchir plus précisément sur le rôle de Batman et le processus qui l'assimile au système plus large auquel il participe de manière presque inconsciente.

## 3.3.3. Batman acteur d'État : échec de l'État ou survivance du système urbain

Le rapport entre Batman et la police de Gotham ne peut se comprendre en dehors de la définition même de la dystopie :

To critically engage Gotham with a dystopian thinking, the definition of dystopia is explored beyond an imagined place that everything is bad or unpleasant. Dystopia can be understood as a non-existent place that is located in time and space that the author

intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society. That normally includes at least one utopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a utopia – Batman in Gotham. Dystopia must not be confused with anti-utopia. While anti-utopia attributes the darkness to Utopia itself and tells us the exits are ambushed, dystopia is the dark side of hope. Gotham City should not be understood as an anti-utopia precisely because of the instillation of hope from Batman. Batman is not simply an upscale adventure story about good and evil but a distinguished political allegory that reflects contemporary state of terror 148.

Cette définition nous donne une porte d'entrée dans le raisonnement poussant la police, institution détenant un pouvoir légal de coercition, à offrir à un acteur illégal ce même pouvoir, voire un pouvoir plus grand. Alors que les membres des forces de l'ordre doivent opérer dans le cadre établi de la loi, censée offrir justice et liberté au peuple, Batman opère selon un certain nombre de règles qu'il s'impose lui-même. Batman suit littéralement sa *propre* loi. Pourquoi cette latitude est-elle offerte à Batman? La raison est précisément donnée dans les quelques lignes citées plus haut. La police donne cet accès à Batman parce qu'elle est incapable d'être ce rayon d'espoir que la dystopie de Gotham peut être renversée par une utopie effective où la structure opérante offre une raison de vivre au peuple. Batman par ses actes d'héroïsme devient un motif d'espoir, mais cet espoir n'entraîne pas de résultats probants (les *super-vilains* sont toujours plus dangereux et le crime semble toujours plus grand), mais permet de garder le statu quo, de permettre la survivance du système urbain.

Cette survivance du système ne tient que dans la mesure où la synergie entre Batman et le GCPD (la police Gothamite) est viable. On se doit alors de se demander quel est le rôle réel de Batman : le *Dark Knight* est-il un acteur d'État (State actor) ? Pour répondre à cette question, nous devons faire une incartade hors de la sociologie et dans le monde judiciaire. Tel qu'appliqué à Batman, le concept de « state actor » est

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> James Charles Mak, « In Search for an Urban Dystopia – Gotham City, Architectural Association School of Architecture, (les parties en italique ont été ajoutées par nos soins) retire l'italique tu en as trop.

intimement lié au quatrième amendement de la Constitution des États-Unis qui se lit comme suit :

The right of the people to be secure in their persons, houses, papers, and effects, against unreasonable searches and seizures, shall not be violated, and no Warrants shall issue, but upon probable cause, supported by Oath or affirmation, and particularly describing the place to be searched, and the persons or things to be seized.<sup>149</sup>

Cet amendement touche à un des concepts les plus importants de la nation américaine : la propriété privée. Quelles limites s'appliquent aux actions de Batman dans l'exercice de ses activités de vigilante ? Dans son essai « Is Batman a State Actor », Joshua Lisk décrit la situation comme suit :

The question becomes, who is a state actor? Easily the police, governments officials and any type of government employee in law enforcement acting under their public authority would fall under the state action, [...] there are certain situations where a private citizen would be engaging in activity which can be attributable to the state. [...] The goal of including private parties as state actors is to prevent and deter police from using private individuals to be an end around their constitutional restraints. [...] Batman is a good example of how the line between a state actor and a private citizen is not clearcut, but rather is dependent upon the case of each case<sup>150</sup>.

La relation d'amitié, mais aussi de « travail » de Batman avec le commissaire Gordon met en lumière le flou qui existe entre Bruce Wayne vigilante et Batman acteur d'État. En plus de la célèbre image de Gordon allumant le Bat signal dans la nuit Gothamite, les contacts entre Gordon et celui qu'il sait être Bruce Wayne (selon les évènements canoniques de *Batman – Year One* de Frank Miller), sont constants et amicaux. Il est fortement sous-tendu que les deux hommes sont complices et qu'ils comprennent que leurs actions doivent permettre que la police reste hors des

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup> Fourth Amendment of the United States Constitution.

Joshua Lisk, « Is Batman a State Actor? The Dark Knight's Relationship with the Gotham City Police Department and the Fourth Amendment Implications » in Case Western Reserve Law Review, vol.64, n 3, 2014, p.1425

investigations de Batman. En retour, le superhéros remet les criminels aux mains des forces de l'ordre. Cette entente entre les deux hommes fait de Batman *de facto* un officier de police tout en gardant la liberté de mouvement d'un citoyen. Mais cette entente repose sur une nuance importante : une entente n'est pas forcément une coordination. Lisk fait remarquer que, quand ce genre de cas se présente dans la vie courante, la justice procède à un test défini comme suit :

This test requires the court to examine first, whether the government ordered, knew, or acquiesced to the private party's intrusive conduct; and second, whether the individual acted with the intent of aiding the conviction of the individual or for their own ends. In order for the private party conduct to be deemed a governmental act, both prongs must be satisfied<sup>151</sup>.

Batman No Man's Land pousse ce paradigme plus loin en laissant Batman revenir à Gotham quelques mois après le tremblement de terre. La première rencontre entre Batman et Gordon, bien que pauvre en mots, est riche en sous-entendus. Laissé à lui-même avec ses officiers dans une ville plongée dans le chaos après le départ de Batman, le commissaire Gordon a une réaction violente envers le vigilante. Le GCPD, devenu une police opérant comme un gang, doit faire alliance avec le super-vilain Two-Face afin de consolider son territoire dans la guerre clanique qui est sur le point d'éclater. Cette alliance hors nature est très mal perçue par Batman et représente un dilemme éthique pour Gordon, mais surtout elle met en lumière le besoin de la police de Gotham d'entrer dans une alliance avec des vigilantes ou simplement des criminels (Batman comme Two-Face) afin de maintenir l'ordre dans la cité. Dans cette mesure, la défection (certes involontaire) de Batman est perçue comme un abandon de poste, ce que le droit américain nomme « dereliction of duty ». Si Gordon juge Batman par ce standard, il fait clairement comprendre qu'il le considère comme un membre de son équipe, un de ses officiers, mais un officier hors la loi. La relation avec Batman n'a pas besoin d'être légale, mais d'être loyale. Le dialogue (« Two-Face isn't an ally you can

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> Ibid. p. 1427-1428.

trust » ; « Neither, apparently, were you ») joue sur deux niveaux de lecture. Gordon est bloqué entre un homme caché sous une persona (Batman) et un homme ayant deux visages (Two-Face), en somme, c'est No Face contre Two-Face. La question de la confiance soulevée par le justicier masqué est ironique dans la mesure où il prévient son « ami » contre le choix d'un allié n'ayant pas de parole, un homme jouant double jeu (being two-faced), alors qu'il cache lui-même son identité au corps de police dont il est membre officieux. La circularité de cette situation met en avant le flou éthique qui entoure la figure de Batman dans une ville dystopique ; mieux, elle explique pourquoi Batman est précisément une partie prépondérante de ladite dystopie.

Cet aparté dans le champ de la loi nous permet de revenir à notre analyse sociologique et d'y introduire une composante éthique. En effet, Batman, souvent présenté comme un superhéros solitaire même quand il est membre d'une équipe (tel que la Justice League), est ici dans une position de soumission face au commissaire Gordon. Il fait clairement comprendre qu'il est en quelque sorte subordonné à un système qui est plus important que sa propre volonté ou même que celle de Gordon et de la police ; ils sont tous des pions dont le rôle est de maintenir l'édifice que constituent les institutions Gothamites (la police, les élites financières et politiques). Le commissaire Gordon devient toutefois un personnage problématique malgré sa volonté de conserver le satus quo.

Les extraits cités en fig. 3.8 et 3.9 montrent que les choix passés du commissaire qui ont mené à sa collaboration avec le vigilante n'ont pas été sans conséquences pour lui et pour sa carrière. Dans ce passage, il affirme que Batman a abandonné son devoir envers la ville parce qu'il n'était pas légalement obligé de le faire (« He always took the easy way out. Being a vigilante was easier than being a cop »). On voit dans la position du corps de Gordon, le dos tourné au lecteur, comme s'il tournait son dos à Batman, le héros que nous sommes inconsciemment enclins à soutenir. Il est aussi intéressant de noter les jeux d'ombres sur le visage du policier qui laisse entendre qu'il

est dans l'ombre et qu'il ne connait pas tous les éléments de la situation qui empêche Batman d'intervenir (il est en fait bloqué hors de la ville).

Cela étant dit, cette colère envers le justicier masqué ne repose pas seulement sur un manque de perspective de la part de Gordon. Elle est aussi basée sur la reconnaissance que la nécessité d'avoir un superhéros en ville, un « bogeyman », est une preuve que la police est inadéquate dans l'exercice de ses fonctions. La phrase énoncée dans la quatrième case illustre la dimension dystopique de Gotham : « They told him – we don't want a chief who needs a bogeyman to help fight crime. We want somebody who's good enough to do it himself. »



Figure 3.7. Hommes de loi. Batman-No Man's Land. Vol.1. p.42

Gotham est dystopique à cause de Batman. Elle est dystopique parce que le superhéros existe pour combattre le crime. Elle est dystopique parce que le crime augmente de manière exponentielle du fait même de l'existence de Batman. Elle est dystopique parce que les *super-vilains* ont besoin du superhéros comme d'une validation. Elle est dystopique parce que la police a besoin d'un superhéros pour faire son travail. Enfin, Gotham City est dystopique parce qu'elle (ses habitants et sa police) place sa foi en Batman, un justicier masqué aux motivations floues.



Figure 3.8. Hommes de loi. Batman-No Man's Land. Vol.1. p. 43

Batman met en lumière les limites de Gotham, mais surtout de l'Amérique dans son ensemble. Ces États-Unis ont créé une religion nationale dont le Dieu officiel est l'Esprit qui habite les mots couchés sur le parchemin de la Constitution, mais, dans leur célébration extravagante de l'individualisme, ils ont toujours besoin d'élever au pinacle un ego, aussi problématique soit-il. La position antithétique dans laquelle se retrouve l'Amérique ne devrait toutefois pas surprendre le lecteur. Cette ambivalence participe, en fait, à établir les bases d'une structure qui crée les raisons et mécanismes nécessaires pour assurer sa survivance. Le fait que ces deux concepts (État de droit et vénération de l'individu) entrent en conflit est un problème évident que cette structure résout avec une pirouette sophistique : la toute-puissance de la Justice.

# 3.4. La Justice à Gotham ou la prévalence de l'Esprit sur la lettre de la loi

Une erreur courante dans la réflexion sur la loi est de lier ce concept à la *Justice*. Plus importante encore est celle de confondre la *Justice* et la justice.

Dans les faits, la loi ne définit que ce qui est légal, la justice est le système légaliste qui punit les incartades par rapport à ladite loi et celle-ci n'est qu'un pâle avatar du concept de *Justice*. C'est un tel jeu de compromis qui permet de faire tenir ce château de cartes de croyances et d'idéaux. Le raisonnement douteux est le suivant : le CGPD travaille à remettre les criminels à la justice et fait appliquer la loi dans les rues de Gotham; Batman « aide » le CGPD afin que les criminels les plus dangereux soient mis hors d'état de nuire et le fait aux dépens de « certaines lois ». Ceci est clairement illégal; toutefois, cette action n'est pas punie par le système judiciaire parce qu'il répond à un besoin presque providentiel de Justice réclamé par le peuple. Or, le peuple est justement ce que la police et la justice sont censées protéger. Le peuple aime la figure du superhéros qui est messianique parce qu'il promet de régler par la simple force de sa surhumanité les problèmes les plus difficiles. Pourquoi donc refuser au peuple ce qu'il désire alors que la Justice offre la « couverture » nécessaire pour excuser une action que la loi interdit? Voilà la question qui est au cœur des aventures de Batman, mais aussi des comics en général. Batman - No Man's Land offre une critique et un avertissement sur ce point précis.

# 3.4.1 ...Batman. He's a criminal. I'm a cop. It's that simple. But - 'ou le dilemme éthique de Gordon

Batman No Man's Land pousse la réflexion éthique vers des eaux non encore explorées et présente un Gordon qui, après des années de compromissions éthiques et professionnelles avec le personnage de Batman, accepte un accord avec Two-Face afin de défendre le territoire des Blue Boys (le GCPD) contre un gang ennemi dans ce Gotham balkanisé. La coopération avec ce dangereux criminel se termine par une guerre de gang meurtrière entre la police, les *LoBoys* et les *Demonz*. La décision contre nature (voire criminelle) que le commissaire prend est présentée comme un choix dicté par les évènements de No Man's Land qui « transforment » une force de police en une armée (ou une milice) aux tactiques douteuses, mais cette caractérisation est trompeuse.

L'idée sous-tendue, dans les figures 3.10, 3.11 et 3.12 est que dans une ville où la police et la loi n'existent plus, la nécessité de maintenir l'ordre est terriblement dangereuse d'un point de vue éthique. Les choix faits par Gordon dans cette situation prouvent que la coopération avec Batman a transformé la psyché de ce personnage d'homme de loi à *vigilante*. Gordon ne raisonne plus dans le cadre légal de sa fonction de commissaire, mais comme une figure semi-fasciste tenant à rétablir l'ordre à tout prix.



Figure.3.9. La police devenue milice. Batman-No Man's Land. Vol.1, p.42

Le choix machiavélique du commissaire qui, en manque de forces humaines, décide de déclencher une guerre de gang dans une ville déjà chaotique est un témoignage que le superhéros a rendu la cité plus faible parce qu'il a accaparé le pouvoir décisionnaire éthique qui devrait appartenir aux citoyens et à leurs représentants. Quand Gordin dit que « Yes. I am saying we incite people – bad people, degenerates, to kill each other », il annule l'habeas corpus, il souille la constitution et acquiesce à la vision hobbesienne de la « guerre de tous contre tous ».



Figure.3.10. La police devenue milice. Batman-No Man's Land. Vol.1, p.43.

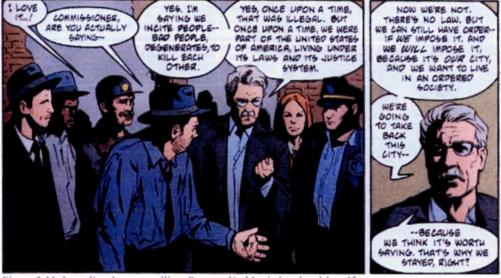


Figure.3.11. La police devenue milice. Batman-No Man's Land, vol.1. p.43

La juxtaposition du discours tenu par le commissaire (Fig 3.11) « There's no law, but we can still have order – if we impose it. And we will impose it, because it's our city and we want to live in an ordered society. We're going to take back our city... ») et celui de Gordon répondant à l'interrogatoire de Harvey Dent lors de son « procès » pour avoir coopéré avec Two-Face (« You had the men and the muscle. I couldn't protect my people or what's left of this city without your help! ») offre plus

une explication des dangers que posent les superhéros que ceux poses par les *supervilains*. Gordon ne peut offrir les conditions d'une ville dévastée comme excuse pour travailler avec des criminels. Dent le rappelle de manière cinglante (« *You've done it in the past. Batman was your sanctioned...* <sup>152</sup>»): être l'allié de Batman était la pente glissante sur laquelle Gordon a accepté de s'engager. L'installation d'un Bat signal sur le toit du commissariat symbolise que la police embrasse la cause de Batman (et non l'inverse) et l'utilise pour terrifier les criminels. Ces actes symboliques, qui sont des clichés des comics Batman, créent une faille éthique qui excuse de nombreuses compromissions encore plus dangereuses que celles avec le Dark Knight. Cela signifiet-t-il que le commissaire Gordon est un personnage tout à fait corrompu par son association avec un criminel comme Batman? La réponse à cette question n'est pas si simple et elle repose dans les notions classiques et modernes de loi naturelle.

## 3.4.2. La loi naturelle à Gotham : une courte explication historico-judiciaire

La loi naturelle est un concept compliqué qui apparait très souvent dans les comics de Batman et qui est particulièrement important pour la compréhension des choix et idéaux présents dans Batman No Man's Land. Une explication de la différence entre son itération classique et moderne est requise. Wayne Morrison, dans Jurisprudence : from the Greeks to Modernism utilise une formule concise, mais précise pour définir la loi naturelle classique :

While the world may seem full of variation, chaos, diversity and disorder, both [Plato and Aristotle] asserted that a natural order lay behind or inherit within it, and this other, once its basic principles were known, could found man's social order<sup>153</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>152</sup> Rucka, Batman No Man's Land vol.4, op.cit, p.74

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> Wayne Morrison, Jurisprudence: From the Greeks to post-modernism, éd Cavendish, London, 1997, p. 26.

Au-delà du chaos apparent, la nature retrouve toujours un ordre téléologique pardelà la notion de divinité. Thomas Giddens explique la notion classique comme étant plus philosophique :

Nature, for Greeks such as Aristotle, was linked with *telos*, or teleology: nature is shaped by the end and purposes of things in existence, their potential for growth and fulfilment. The world is accordingly understood in terms of the ends to which the natural order of things progresses [...] Justice was thus both the process and the outcome, unique and specific to each case, that rendered things harmonious with the natural order. In this classical model, it is breaches of the natural order of things that need legal remedy: justice (*dikaion*) operates to bring the natural order back into place by determining a punishment or recompense and drawing a line under the conflict or situation at hand<sup>154</sup>.

À l'inverse, dans son acception moderne la loi naturelle est définie par Morrison comme plus proche de la divinité :

Chaos is kept at bay by the operation of a superior power ... Awe and wonder at the mystery of the cosmos and our roles in it find expression in institutionalized language provided by organized religion, linking awe and fear with a law underlying the structure of order <sup>155</sup>.

Cela étant dit, la seconde couche de l'ère moderne et Les Lumières raffinent cette notion de divinité vers la question du contrat social hobbesien :

Hobbes observed that we can never know the mysteries of God's will, thus it is we humans who are in charge of civil society – the challenge was to create a stable social order, and this was to be done using reason. Hobbes argued that without any state or legal power, not only does injustice and immorality not exist as there is no law to define it, humanity would also generally act out of self-interest and survival, giving rise to perpetual war. [...] It is only through agreement, Hobbes claimed, that peace and civil society can be established [...] The catch, however, was that in order for this agreement to hold a legalistic power was needed to enforce it, but this power could only exist through the agreement itself. Hobbes resolved this paradox through the fiction of the

Wayne Morrison, Jurisprudence: From the Greeks to post-modernism, op.cit., p. 78-79.

Thomas Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », Springer Science + Business Media Dordrecht, publié en ligne en Sept. 2014, p. 768

sovereign: a mortal deity into whom the power to govern human society, once given up by its individual members, resolves<sup>156</sup>.

Hobbes, qui a été une force idéologique de notre analyse, crée une fiction opératrice qui permet, paradoxalement, de maintenir cette loi naturelle. Cette fiction est résumée par Morrison:

The essence of the state was to be rationally reconstructed from its valid elements and justified only by means of reasoned argument, based on its founding principles in the [social] contract; indeed, reason was declared the essence of the state 157.

La différence fondamentale entre ordre et raison que ces deux définitions illustrent met en lumière la critique dystopique que représente Batman No Man's Land. Ces deux facettes du même concept se retrouvent dans quatre personnages qui à la fois les appliquent et les poussent dans leurs derniers retranchements. Les personnages de l'officier Pettit et de Two-Face ainsi que Batman et Huntress sont des figures opposées et complémentaires. Nous suivrons ces quatre parcours idéologiques qui nous permettront de mieux saisir comment ils représentent les limites de la structure urbaine et judiciaire.

#### 3.4.3. La loi naturelle classique à Gotham : Pettit et Two-Face

Batman ne pourrait pas être un personnage prévalent dans la Grèce antique. L'assertion peut être ironique pour les lecteurs assidus de comics et informés du panthéon des superhéros de l'écrivain écossais Grant Morisson qui présentait le Dark Knight comme l'avatar de Hades. Toutefois, dans le cadre de la philosophie juridique grecque, l'application de la justice de Batman est baroque. Comme le signale Giddens, « [Batman's] embodiment of idealized and true justice would make no sense. In

<sup>157</sup> Morrison, Jurisprudence: From the Greeks to post-modernism, op.cit., p. 78-79.

<sup>156</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p.770

classical natural theory, justice is the same as law; it is the process by which disputes are resolved and the decision that enacts that resolution. 158 »

À l'opposée le super-vilain Two Face, mais aussi l'officier Pettit, antihéros corrompu, sont tout à fait dans ce moule. Harvey Dent, dit Two Face, ancien chevalier blanc de Gotham<sup>159</sup>, est un héros devenu iconoclaste qui met à jour les imperfections et les mensonges d'un système dont il a longtemps fait partie en tant que procureur général de Gotham. Ayant combattu avec passion la corruption qui infeste la ville, il est presque normal (suivant le cadre idéologique et narratif du comics) qu'il devienne un super-vilain se définissant comme un challenge à l'idée même de justice. En effet, le parcours du personnage trouve sa logique dans l'illogique du système judiciaire américain où le citoyen jure sur la Bible chrétienne sous le regard de Thémis, déesse grecque et avatar d'une justice naturelle classique à des lieux de son application moderne hyper christianisé.

Thémis (ou Iustitia dans sa version romaine) est, certes, la déesse de la Justice, mais pas dans le sens chrétien du terme. Là où le Dieu biblique exprime et articule les lois et investit d'un pouvoir répressif pour l'appliquer, la déesse grecque ne fait que veiller à la correcte application de celles-ci et ne fait que s'assurer que l'ordre naturel (un concept au-delà de la divinité) soit toujours respecté. Dieu, dans son acception chrétienne, est l'Alpha et l'Omega, le législateur et le juge et l'exécutant. Thémis, elle, symbolise les facettes de la justice toutes représentées dans l'iconographie populaire par les attributs de ses filles : le bandeau de Tyché (symbolisant l'impartialité), la balance de Diké (allégorie de l'équilibre entre la loi et le châtiment) et, finalement, le glaive de Nemesis (l'application répressive de la loi et le châtiment).

 <sup>&</sup>lt;sup>158</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », *op.*cit., p.769
 <sup>159</sup> La corruption du concept de White Knight (Harvey Dent) et l'élévation de celui de Dark Knight (Bruce Wayne) a toujours été une idée intelligemment usitée dans toutes les itérations des deux personnages.

La juxtaposition de la Bible, la parole divine du Dieu chrétien englobant, et de cette figure composite de la justice est des plus improbable et Two-Face exprime cette improbabilité. Il opère dans le cadran établi par la loi naturelle classique en proposant une idée de la justice comme amalgame de la décision (jugement) et de l'exécution, et il symbolise cette « foi » dans l'ordre naturel par la toute-puissance de sa pièce de monnaie, représentation totémique de la chance ou Fortuna (romanisation de Tyché). Toutefois, la part Harvey Dent de sa personnalité reste attachée à l'Institution judiciaire faite de cours, de juges et d'avocats. Ce n'est pas tant l'architectonique du système judiciaire américain qui lui plaît, que les arcanes et la théâtralisation du système qui l'attirent. Two-Face utilise le tribunal comme un jeu de dupe, un kabuki. Il comprend que tout ce qui s'y passe n'est que chimère ...

Quand, dans Batman No Man's Land, Harvey Dent procède à l'interrogatoire de l'officier Montoya et de Gordon, il établit une argumentation logique et légalement plausible. En effet, Gordon faillit bel et bien à son devoir quand il émet l'idée de créer une guerre de gang pour se débarrasser de criminels ; il abandonne le vœu qu'il a fait au peuple et à la constitution quand il fait un pacte avec un dangereux criminel comme Two-Face afin de maintenir un ordre clanique dans sa ville. Enfin, il est dans l'abandon pur et simple de son poste quand, même en temps normal, il donne de facto à Batman un rôle de gardien de la paix, rôle qui revient légalement à lui et ses hommes. Pourquoi, après avoir établi un dossier aussi incriminant contre le commissaire, l'ancien procureur s'en remet-il à sa pièce de monnaie comme juge ? La réponse est simple. La pièce de monnaie est une prolongation de l'ordre naturel des choses, un ordre non filtré par le diktat social et hors de la structure qui soutient l'architecture interne de la société américaine.

L'illustration 3.13, plastronnée du terme « *Jurisprudence* » et de la bulle de dialogue « *Order in the court* » est l'expression graphique parfaite du parcours

idéologique d'Harvey Dent : en premier plan de la Thémis, bandeau sur les yeux, balance et glaive à la main, se retrouve Two-Face, pièce et arme à la main, avec un œil fermé (celui de sa face noble) et l'autre grand ouvert (celui de sa face brulée).



Figure.3.12. Quelle justice? Batman-No Man's Land. Vol. 4 p.162

Le jeu de perspective offre au lecteur non pas un choix entre l'un des deux, mais plutôt une métamorphose de l'un en l'autre, ou plus exactement l'un comme le prolongement de l'autre. Two-Face est une prolongation dystopique de la déesse de la justice, il est ce que Batman serait s'il rentrait dans le cadre classique de la loi de nature, à savoir « a representation of telos : a part of pre-modern 'natural order' of Gotham, representing the purposive ends or trajectory of things<sup>160</sup>. »

Un autre personnage qui emprunte la même trajectoire téléologique est Pettit, un agent de la police qui plonge dans l'extrémisme en raison du chaos dans le Gotham de No Man's Land. Là où Two-Face place sa foi dans Tyché (la pièce), Pettit place la

<sup>&</sup>lt;sup>160</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p.769

sienne dans Némésis (son arme à feu), il est le glaive quand Dent est la balance. William Pettit, qui a soutenu le choix éthiquement déplorable de Gordon, est un personnage dépeint comme prenant un plaisir malsain au chaos qui engouffre la ville de Gotham. Son idée de la justice tient beaucoup du Far West – tuer avant d'être tué. C'est un officier qui ne croit pas dans la loi, mais dans l'ordre et l'ordre seulement. Ce qui le caractérise est la force, son arme, son machisme et son manichéisme violent. De prime abord la brute Pettit a très peu en commun avec la finesse du raisonnement de Two Face, mais la nouvelle situation chaotique de Gotham révèle les démons du policier et le transforme, peut-être en dépit de lui-même, en une figure bien plus complexe idéologiquement.



Figure.3.13. Le meurtre comme outils de la peur. Batman-No Man's Land. Vol. 1. p.84

Les passages de Batman No Man's Land, présentés ici, mettent en scène l'idéologie de Pettit en action. Lors d'une situation conflictuelle avec un autre gang, il se détache du leadership de Gordon et assassine de sang-froid un membre du gang adverse. Il est une personnification tronquée du *telos* si l'on suit la définition donnée par Douzinas et Geary du concept :

The end or telos of an entity or being is a state of existence at which disposition or potency reach fulfilment or perfection. The nature of the acorn, for example, is to become a mature oak, the purpose of the vine is to produce sweet tasting grapes <sup>161</sup>.



Figure.3.14. Que devient l'éthique ? Batman-No Man's Land. Vol.1. p. 85

Dans sa logique défectueuse, Pettit tente de pousser une société vers une idée de la perfection où l'ordre est la panacée. La justice ou la loi ne sont pas importantes, seulement l'ordre fascisant issu de l'imaginaire de ce dangereux machiste aux tentations dictatoriales. Des phrases telles que « negotiations make me sick », « you're all too weak, you'll never survive » et surtout « you can stick with Jimmy, his useless morality and outmoded ethics—you can stick with him and lose... » prouvent que Pettit croit que la justice n'est pas une loi écrite, mais une application au cas par cas de la solution jugée la plus juste pour arriver une fin acceptable pour l'ordre social. Ironiquement, cette posture d'homme libre, détaché des contraintes de la lettre (ou

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> Costas Douzinas, Adam Geary, Critical jurisprudence: The political philosophy of justice, ed. Oxford: Hart, 2005, p.83.

même de l'esprit) de la loi et agissant comme un vigilante, à la fois le juge et le bourreau, ne fait de lui qu'une victime de la survivance de cette structure normative qui préside la cité en tout temps. Contrairement à Two-Face, qui perçoit les rouages du système et la perversion de la Justice qu'est le système judiciaire américain, Pettit incarne le manichéisme béat et relativement inculte que l'endoctrinement lié à la notion même d'Americana sous-tend. Pettit est une nature nationaliste sycophante se retrouvant à la fois libérée des institutions qu'elle semble décrier (la police et les cours de justice), mais dont elle a terriblement besoin pour donner un sens à sa vie.

La justice dans ce Gotham tragique devient synonyme d'ordre et ce même ordre devient la baleine blanche de William Pettit. Cette volonté de rétablir l'ordre et de reprendre Gotham en main est ce qui le fait sortir de ce qu'il décrit comme une peur (« we've been deluding ourselves, we've been afraid to go all the way. Well I am not afraid anymore. »), mais il ne saisit pas l'importance de cette peur salvatrice qui empêche l'homme éthique de plonger dans les ténèbres de son âme. Le choix visuel fait par l'illustrateur de montrer les yeux pleins de rage de Pettit quand il dit avoir eu peur dans le passé puis de masquer ceux-ci dans l'ombre quand il affirme ne plus avoir peur, ne fait que confirmer cette plongée dans la noirceur de la quête d'un personnage déjà en proie à un conflit intérieur entre les limites démocratiques de sa fonction et ses impulsions fascistes. Mais, en quoi ce fasciste, à la gâchette facile, partage-t-il des points communs avec la vision de Thémis ? Dans un premier lieu, il en emprunte le glaive de la vengeance et la répression et pousse cette soif de rétribution jusqu'à fétichiser son arme à feu (« don't ever touch my weapon, woman »); mais il emprunte un autre attribut de la représentation commune de la déesse afin de mieux le détourner : le bandeau.

Le bandeau que porte Thémis sur les yeux représente son impartialité, celui que porte métaphoriquement Pettit sur les siens exprime sa perte de perspective quant à la situation, pire sa perte de repères moraux qui fait de lui un aveugle complet au pays des borgnes (Gordon, Huntress et dans une certaine mesure Batman). Quand il rencontre Clark Kent, alter ego de Superman, dans les rues de Gotham City, le motif de l'aveuglement est encore associé au manichéisme et à l'arme à feu. Remarquons dans l'illustration 3.28, comment les yeux de Pettit s'assombrissent voire disparaissent quand il demande à Clark Kent s'il a déjà utilisé une arme à feu. Pettit s'empare d'une étroite caractéristique de la justice, la rétribution, et la patine de ce populisme d'extrême droite qui colore beaucoup des idéaux libertariens attachés au conservatisme américain. Quand il décrit son mouvement paramilitaire comme une « mutiny. Independent sentinel. Private sector militia » il reprend clairement les motifs des « survival camps » et autres groupes à la marge de la société qui prêchent que le surarmement et la préparation physique est le seul moyen de se préparer à une menace souvent floue variant de l'attaque du gouvernement centralisé (le fameux « deep state »), d'une puissance externe hostile ou d'une apocalypse nucléaire.

La façon dont Kent résume l'entreprise de Pettit (« in other words, vigilantes without the altruism. ») est juste, mais elle met en lumière une idée trop idéalisée de l'action de superhéros comme Batman. Celui que Superman perçoit comme un ami, certes névrotique, et un allié de la justice est décrit comme un des « creepy mental cases dressed in bat suits ». De plus, le commissaire Gordon, qui a décidé d'autoriser le meurtre de membres de gangs, est décrit comme un « spineless police commissioner ». Ces descriptions, que le lecteur passionné de Batman trouvera injustes, ont pourtant une part de vérité et surtout créent des failles dans la logique du superhéros comics : Gordon est peureux (« spineless ») dans la mesure où il n'a pas le courage moral de choisir entre le travail normal et légal de la police et celui illégal du vigilante. Pour cacher cette défaillance, il accepte un entre-deux tout à fait dangereux pour le GCPD et la ville qu'il a promis de protéger.



Figure.3.15. Aveuglement ou fascisme? Batman-No Man's Land. Vol.4 p.127

Batman est, quant à lui, un vigilante qui se veut un agent de la loi tout en agissant en dehors d'elle. Il ne prend jamais les décisions difficiles qui incombent aux agents de la paix et peut se laver les mains de conséquences de ses actes du fait de son statut flou avec la police. Mais ce que Pettit lui reproche le plus est sa prétendue faiblesse parce qu'il ne tue pas les criminels que l'ancien policier perçoit comme de la vermine

qui infeste sa ville. Pettit devient un critique Gotham City, une ville où l'application de la loi est coincée le trop et le trop peu. Dans ce contexte, rétablir l'ordre naturel des choses par tous les moyens devient la seule issue pour ce personnage complexe et le plaisir malsain qu'il prend à le faire ne vient finalement qu'en second plan de la critique socio-éthique que son choix met en lumière.

William Pettit qui, dans la tradition puritaine du comics, obtient la rétribution de ses actes vils en mourant des mains du Joker à la fin de Batman No Man's Land lève le voile sur l'hypocrisie de l'application de la loi naturelle moderne par Batman et dans une moindre mesure Huntress.

#### 3.4.4. La loi naturelle moderne à Gotham : Batman et Huntress

Quand nous avons analysé l'impact de la notion de loi de nature classique sur des personnages comme Two-Face et Pettit, nous les avions perçus comme une déconstruction de la figure allégorique de Thémis/Iustitia. Les deux personnages sur lesquels nous allons nous pencher maintenant empruntent leurs conceptions de la justice à Prudentia, la déesse allant de pair avec Iustitia. La compréhension de la figure de Prudentia ne peut, néanmoins, être complète sans y appliquer le filtre des Lumières chrétiennes et de la toute-puissance de la raison.

Prudentia souvent dépeinte, dans sa version christianisée, avec un miroir entouré d'un serpent représente la sagacité et l'usage de la raison pour mener ses actions. L'image reprend l'idée des Évangiles qui enjoignaient les chrétiens à être « prudents comme des serpents<sup>162</sup> » et celle du miroir (aussi appelé la psyché) qui sous-tend l'examen de conscience nécessaire à toute décision juste.

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> Bible de Jérusalem, Évangile selon Mathieu, chap. 10:16

Cet examen de conscience est le point de contention de Huntress. Ce personnage, alter ego d'Helena Bertillini, fille d'une famille mafieuse de Gotham assassinée dans une guerre entre les « familles », est particulièrement religieux. Sa croix copte, toujours mise en avant, est une matérialisation de la dichotomie entre ses actions et sa foi. En effet, sa vision de la justice se trouve affectée par cette religiosité, car elle est une torture constante entre la notion chrétienne d'altruisme que le vigilante doit démontrer et la violence qui embrase le personnage du fait de ses traumatismes.

Huntress est, dans cette mesure, une version problématique du personnage déjà éminemment complexe qu'est Batman. Elle pousse la figure du superhéros plus profondément dans les zones d'ombre du concept de justice, elle est celle qui doute constamment de ses actions, de sa moralité et plus généralement du rapport entre morale, raison et justice. Le personnage est presque une allégorie de la loi de nature moderne de son acception chrétienne ; elle suit le modèle du Moyen-Âge qui cherche la volonté divine dans l'application de la loi qui peut se comprendre comme suit :

Nature and the purpose of humanity were determined within God's plan for the universe; just and proper human laws needed to be in line with the natural laws of God's plan. [...] This thinking established a hierarchical system, whereby laws and judgement were 'handed from above'. Justice was to be compared and justified by its adherence to its true objective source in God; in order to be true law, it had to be in line with God's will<sup>163</sup>.

La conversation entre Huntress et le père Christian, un des deux prêtres qui créent un sanctuaire dans un église de Gotham, révèle sa dualité. À la fois impulsive et habituée à l'introspection, elle agit de manière manichéenne avec les criminels, mais accepte aisément les zones grises des vigilantes comme pour mieux accepter ses imperfections. La réponse au « Gotham is no longer black and white. If indeed it ever

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p. 770.

was 164. » est franche: « I confess that my own morality has at times been questionable, but I do know the good guys from the bad guys 165. »

Gotham est moralement grise, selon les hommes de foi ; les garants de la vraie justice, de la loi naturelle divine, reconnaissent que la vérité est beaucoup plus trouble qu'elle n'y parait, mais Huntress le refuse de prime abord. La mise en gras de certains mots (« confess », « own », « questionable », « good » et « bad ») met en lumière le paradoxe de Huntress qui confesse que son jugement peut être parfois douteux, mais elle préfère s'appuyer sur sa propre compréhension pour juger des vertus des criminels (bons ou mauvais). Cette propension à juger hâtivement les criminels vient surement du fait que Bertellini vient d'une famille criminelle et perçoit avant tout le mal dans un monde interlope.

La différence de traitement entre le criminel et le vigilante, voire l'homme de loi, devient un piège pour Huntress, et le personnage du docteur Leslie Hopkins lui diagnostique sa duplicité dans un échange tendu avec des mots très forts : « You distinguish between good and bad lawbreakers [...] you have a commitment to vengeance even though you'd like to call it justice [...] It gives your life meaning doesn't it? A purpose, a shape 166. » La mise en gras des mots « lawbreakers », « vengeance », « justice » et « purpose » prouve que la notion de Justice est toujours teintée de subjectivité. Bien que Huntress soit souvent dans l'introspection, celle-ci semble fautive et ne lui donne pas la dose d'objectivité nécessaire à son rôle de justicier masqué... bien au contraire, elle une vengeresse masquée. Si l'on observe les yeux de Huntress quand le docteur lui parle, ils sont sombres, presque inexistants. Le bandeau de l'impartialité a été remplacé par l'aveuglement de la vengeance et l'analyse

Rucka, Batman-No Man's Land, Vol.1, op.cit. p. 133.Idem.

ibid., p. 43.

objective des faits n'existe plus chez ce personnage qui voit le monde que par le truchement de ses jugements préconçus. L'assombrissement, voire la disparition, des yeux peut être lu comme une métaphore de l'égarement moral, dans la mesure où les yeux sont le miroir de l'âme ; de plus pour cette chrétienne pratiquante, la critique du professeur rappelle l'image du non-pratiquant de la Parole qui « observe sa physionomie dans un miroir [,] s'observe, part, et oublie comment il était <sup>167</sup>».

Cet oubli ou aveuglement est apparent quand elle rencontre Pettit et forme une alliance avec lui. Les implications religieuses de leur discussion sont très importantes pour comprendre la complexité morale de Huntress. Quand le militariste Pettit présente la ville comme une zone de guerre (« We're soldiers...and soldiers fight in wars. And Gotham is at war 168») la réponse de la superhéroïne la place tout de suite dans le domaine religieux (« And war is hell<sup>169</sup>. »). Gotham est en guerre, la guerre est l'enfer, donc Gotham est l'enfer. Suivant cette logique, que sont les soldats qui se battent dans cette guerre ? La réponse fait la différence entre une obligation morale de respect dans les carcans de l'éthique et une excuse pour laisser s'exprimer ses propres démons, mener des actions impulsives, peu vertueuses, voire criminelles. Encore une fois, le sous-entendu religieux et l'imagerie diabolique du choix faustien sont très forts : « I can give you what you want...if you'll help me<sup>170</sup>. » Voilà en quelque sorte ce que dit Pettit à Huntress ; en manufacturant un choix binaire entre faiblesse et force, chaos et paix dans un contexte de guerre (ou d'enfer sur terre), Pettit offre à la superhéroïne la « chance » d'être elle-même un avatar de Nemesis la déesse de la vengeance. Là encore, l'iconographie vient en aide à l'expression des idées. Le visage à moitié obscurci de Pettit représente la dualité de l'analyse qu'il fait de la situation, mais aussi de la

<sup>167</sup> Bible de Jerusalem, Jacques chap 1, 23-24.

<sup>168</sup> Rucka, Batman-No Man's Land, vol.3, op.cit. p. 149.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Idem

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Rucka, Batman-No Man's Land, vol.2, op.cit., p. 173.

proposition qu'il fait à celle qui deviendra son alliée dans une chevauchée meurtrière. L'imagerie fait écho à celle de Two-face, un super-vilain, à l'idéologie proche de Pettit.

Le choix faustien de Huntress face à Pettit fait écho à celui de Gordon avec Dent, mais une différence est notable entre les deux : les raisons de leur faiblesse. Gordon est mené par la peur de ne pas pouvoir protéger sa ville et ses hommes dans ce moment de chaos. Huntress est trompée par son conflit intérieur : ses pulsions violentes sont en conflit avec sa foi et sa volonté d'approbation par Batman. Pettit lui offre un moyen de communier ces deux volontés et l'utilise comme une excuse pour céder à ses instincts destructeurs.

Huntress est en somme une figure de la loi naturelle moderne pré-Lumières. Elle présente la volonté chrétienne de voir la Justice provenir d'une force supérieure infaillible et la relation antithétique que l'imperfection humaine entretient avec cette volonté. L'impulsive superhéroïne est plus proche d'un code de conduite basé sur la foi et le *sentiment* de justice, peut-être en réponse au trauma de la perte de ses parents, figures criminelles et difficilement conciliables avec la vision chrétienne manichéenne. Au contraire, Batman est plus une figure de la froideur analytique que représente la loi naturelle moderne post-Lumière qui met la raison au centre de tout. Le code de conduite de Batman est basé sur la justice *factuelle* et *logique* ou, du moins, sur l'idéalisation de celle-ci et il témoigne d'une gestion différente du trauma lié à la mort des parents, personnages positifs de la vie sociale et philanthropique de Gotham. Cette vision, dévoyée (en apparence) des carcans religieux est néanmoins plus nuancée qu'elle n'y parait.

Comme nous l'avons vu, la différence entre la notion de loi naturelle pré et post Lumière tient dans la transition de la toute-puissance de Dieu vers la raison. Dans cette optique, Hobbes a créé la notion de souverain pour créer une figure médiane entre Dieu et la Raison :

Social systems and their accompanying laws were justified not by appeal to God, but by free (albeit fictional) agreement and rational deduction. In this vision, law must be judged and justified in relation to the standards of reason: the objective, universally logical deductions of rational thought that must ground true justice<sup>171</sup>.

Batman entre dans cette structure, mais de manière presque latérale. Giddens présente son rôle comme celui d'un contre-souverain qui use de méthodes parfois brutales afin d'offrir la justice à ceux que le système a failli :

Batman adheres to reason as a means of finding justice but does not enact the Hobbesian sovereign – he is a counter-sovereign, stepping outside the civilized state and employing nasty and brutish means to rectify failures in the social contract where the state fails to adequately protect its citizens<sup>172</sup>.

Dans la mesure où Batman opère dans cette zone grise, son usage de la raison lui impose une rigidité analytique qui semble être l'antithèse de la théâtralité de ses actes :

Batman needs to be right, and he seeks his answers through an unfailing deployment of rational logic, otherwise his symbolic functions and the ideals he strives to uphold will fail. [...] This argument for Batman's rationality may seem at odds with his presentation as a mythic bat-creature, donning cape and cowl to strike irrational fear into the heart of Gotham's criminal underworld. And indeed, there can be identified a deep tension between the rational and the irrational in Batman's existence. He is part terrifying bat, part rational detective. [...] But despite Batman's deployment of irrational methods, it remains his dependence on the rational understanding of reality that he clings to in order to maintain both his fight for justice and his own sanity 173.

La froideur cynique, de Batman est en effet une des caractéristiques retrouvées dans quasiment toutes les itérations du personnage. Cette rigidité intellectuelle est parfaitement dépeinte dans cette confrontation avec Huntress de Batman No Man's Land.

<sup>&</sup>lt;sup>171</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p. 771.

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> *Idem*.

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p. 771-772.

Il est nécessaire de prendre un peu de recul pour comprendre le conflit dépeint et surtout l'antithéisme de la situation même. Dans le contexte de No Man's Land, la rencontre tendue entre Batman, Nightwing et Huntress (qui se fait passer pour Batgirl) intervient à la suite d'une bataille de territoire perdue contre les membres des gangs de Black Mask et de Two-Face. Batman se reproche et reproche à Huntress la mort de six personnes. Il la critique parce que la réussite est le seul moyen de juger leurs actions (« trying isn't enough<sup>174</sup> », « you failed<sup>175</sup> »), mais surtout parce que le respect des ordres est fondamental (« I have to know that you'll follow orders <sup>176</sup>», « you disobeyed<sup>177</sup>», « you'll have to find a way to fall into line...otherwise, you're out<sup>178</sup> »). En somme, un vigilante, un hors-la-loi déguisé en chauve-souris, reproche à un autre hors-la-loi de ne pas respecter les règles afin de protéger sa ville (« I told you to protect our territory, our people<sup>179</sup> »). S'il faut accepter une certaine dose d'invraisemblable pour être lecteur de comics, cette situation peut être surprenante même dans le contexte de la fabula qui nous est proposée.

Batman use du langage militaire et légal afin de pouvoir contrôler une situation qu'il ne lui revient pas de contrôler. Ce contrôle qu'il veut avoir sur la situation devient aussi une volonté de contrôle sur ceux qui l'entourent et l'aident dans sa quête ; en fait, Batman leur demande d'adopter la même rigidité analytique que lui dans la conduite de leurs affaires. Il a beau se déguiser en chauve-souris pour terrifier les criminels, jouer sur les peurs irrationnelles des humains et avoir un penchant avéré pour la théâtralité, il croit toujours dans la toute-puissance de la Raison. Cette acceptation de la toute-puissance de la Raison est le principal point de contention entre lui et sa

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> Rucka, Batman-No Man's Land, vol.3, op.cit., p. 104.

<sup>175</sup> Idem

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> Idem

<sup>177</sup> Idam

<sup>&</sup>lt;sup>178</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> *Ibid.*, p. 104.

collègue (« You lack discipline. You lack control. You're too emotional<sup>180</sup>. ») Et si cette dureté peut être perçue comme injuste, elle est nécessaire à l'application de la loi naturelle. Batman doit réussir de manière quasi parfaite parce qu'après l'échec de la loi, il est ce qui reste entre Gotham et le chaos total :

Batman can be read as an emanation of modern natural law. He is a response to the failures of law, an ideal both independent from the limited and potentially corrupt human legal system and what that system should be achieving. Although at times he relies on irrational means [...] it is reason that brings certainty and understanding to the chaos and fluidity of life (including his own life). It is his rational deduction that enables him to move inexorably closer to the justice he seeks<sup>181</sup>.

Toutefois, comme le montre les illustrations 3.17, 3.18 et 3.19, la toute-puissance de la Raison que requiert la justice telle que perçue par Batman n'est pas sans questions éthiques épineuses. Pour Batman, la Raison est le moteur de la Justice, une notion qui va (logiquement) de pair avec celle d'ordre. L'ordre est aussi le fondement du système qui maintient l'édifice de la société. Or, dans une société aussi chaotique que le Gotham, la liberté doit-elle faire partie de l'équation ? Se débarrasser du crime afin de donner la liberté au peuple de s'autogérer, n'est-ce pas l'idéal social qui doit être atteint afin de réaliser l'American Dream? La réponse est simple : parce qu'il s'agirait alors d'une utopie. Or, ce pour quoi se bat Batman n'est pas une société utopique, ce n'est même pas l'American Dream. Ce qui est au cœur de son combat est le statu quo. Ce pour quoi le Dark Knight risque sa vie, ce pour quoi il se met en marge de la société et devient un vigilante, c'est le maintien du système. Bruce Wayne et son alter ego sont des alliés d'un système qu'ils savent être corrompu (ou tout au moins corruptible), simplement parce qu'ils croient qu'il peut devenir meilleur. S'il est un idéaliste, Batman n'est pas un révolutionnaire, plutôt un agent marginal des institutions. Il est un rouage inconnu, mais primordial d'une machine sociétale gargantuesque visant à maintenir l'ordre et surtout l'ordre des choses dans la ville. Dans la figure 3.36 de

<sup>180</sup> Ibid., p. 105.

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> Giddens, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », op.cit., p. 771.

Batman No Man's Land, les sentiments du superhéros sont clairement mis de l'avant et les conclusions qu'il tire sont politiquement ambiguës. Récupérant un territoire jusqu'alors aux mains du super-vilain *The Ventriloquist*, il se retrouve avec un peuple habitué à la tyrannie et à un ordre injuste.



Figure.3.16. Ville dystopique... Batman-No Man's Land. Vol.1. p. 108

Après avoir simplement déclaré qu'ils étaient libres de mener leurs vies comme bon leur semble, il se rend compte que ces gens peu éduqués et « faibles » (« I realize who these people are. The destitute, former welfare recipients, the 'intellectually challenged', the unmotivated ») n'ont pas besoin de liberté, mais d'ordre (« Order. Rules. Structures. Without them a civilized society cannot exist...freedom deteriorates into anarchy»). Ayant atteint à cette conclusion, la seule solution « viable » est de devenir un despote.

Cela signifie-t-il que Batman à des tendances despotiques ? La réponse est nuancée. Batman prend temporairement le rôle du souverain Hobbesien, cet avatar entre Dieu et le peuple et parangon de la raison, afin de faciliter le retour de l'ordre ancien, avant le No Man's Land. Il doit apprendre le langage du tyran afin de conduire son peuple vers un retour de l'ordre normal des choses ; il doit être le tyran éclairé qui

prend temporairement les rênes du pouvoir afin de mener les petites gens et les masses incultes vers un retour du même système qui leur a failli. Pourquoi ? Parce que Batman est un superhéros. Bien qu'il n'ait pas de superpouvoir, bien qu'il soit le personnage le plus proche du justicier de la rue, Batman reste et restera toujours dans le moule superhéroïque.



Figure.3.17. ...Règles dystopique... Batman-No Man's Land. Vol.1. p.112



Figure.3.18. ... Leader dystopique. Batman-No Man's Land. Vol.1. p. 112

Le superhéros, quel que soit le choix qui lui est offert, tendra toujours vers une facilitation du système socio-politico-économique reconnu comme la norme. Le superhéros sera toujours un allié du statu quo. Il semble que la force de Batman par rapport à Gordon, Pettit et Huntress est qu'il a l'acuité mentale pour prendre des décisions difficiles sous les guises du bon sens, la stabilité mentale pour ne pas sombrer dans la tyrannie sanglante et amorale, malgré la « guerre » qui se déroule à Gotham ; enfin, il a la rigidité analytique pour faire rentrer sa version cynique et opératrice de l'éthique dans les carcans de la raison. Brett Chandler Patterson décrit parfaitement ce que représente Batman dans ce No Man's Land :

He learns to work within the system of gangs, acknowledging that the people feel lost without loyalty to a leader (a sovereign) who can protect them and help distribute goods justly. Batman, essentially, becomes a gang lord, albeit a benevolent one. [...] Batman's ultimate goal is thus reestablishment of order; thus it is important that he reconcile with Jim Gordon [, his] ongoing relationship with Jim Gordon emphasizes that he is not an isolated vigilante, a law unto himself. As a detective, Batman uncovers crimes that run counter to social order <sup>182</sup>[.]

Cet ordre social est le fruit d'un mélange entre une structure éthique et la force brutale. Pour maintenir l'ordre, le superhéros doit être un justicier et non un pacifiste. Cette idée est parfaitement illustrée dans les histoires croisées de Père Christian et de Huntress, de Leslie Thompkins et de Batman. Père Christian et Leslie Thompkins sont des humanitaires pacifistes qui révèlent que Batman et Huntress sont deux faces de la même pièce.

#### 3.4.5. Loi naturelle, maintien de l'ordre social et fin de l'American Dream

Le Père Christian est à la chrétienne Huntress ce que la docteure Leslie Thompkins est à l'humaniste pragmatique Batman. Ils sont motivés par l'idée

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> Brett Chandler, « No Man's Land: Social Order in Gotham City » in Mark. D. White, Robert Arp, *Batman and Philosophy, The Dark Knight of the Soul*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008, p.51,52.

totalisante du don de soi pour la protection de l'autre, alors que les superhéros sont motivés par l'idée tout aussi totalisante du don de soi pour la protection de l'ordre :

«Though others like Batman and Jim Gordon help protect these individuals, Christian and Thompkins are prepared to face the consequences of their humanitarianism and pacifism, even to the point of sacrificing themselves for others<sup>183</sup>. »

Thompkins et surtout Christian sont des figures certes pacifistes, mais aussi subversives pour la notion du souverain nécessaire au très christianisé ordre hobbesien :

In Leviathan, Thomas Hobbes argues that religious organization should be **subversient** to the sovereign power to prevent divided loyalties, thus preserving peace. Church, authorities should acknowledge the preeminence of the sovereign rule; otherwise, they will undermine the stable social order enforced by the sovereign<sup>184</sup>.

En refusant de rompre avec ses idées pacifistes, Thompkins laisse des criminels profiter de ses soins dans son hôpital de fortune, le seul fonctionnel dans Gotham, sans jamais profiter de cette situation pour exercer des méthodes coercitives. En refusant d'accepter les méthodes violentes de Batman, de Huntress et du GCPD visant à rétablir l'ordre dans Gotham, le père Christian tente avant tout de protéger la sainteté de son Église et le respect des idéaux chrétiens. D'un point de vue éthique, il y a quelque chose de plus héroïque dans la posture de ces personnages qui affirment leurs convictions malgré les oppositions; toutefois, il y a quelque chose de dystopique dans leur volonté de pousser ces convictions jusqu'à la limite de l'acceptabilité. Ils croient tous deux dans un idéal plus grand, et leur idéalisme utopique ressemble beaucoup à l'idéalisme moteur de l'American Dream. Leur rêve, leur objectif de rendre leur ville un endroit meilleur et d'atteindre le sacrosaint potentiel accordé par la Providence est aussi un principe fondateur de l'Americana.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> Chandler, « No Man's Land: Social Order in Gotham City », op.cit., p. 49.

En somme, ces deux personnages mettent en lumière le fait que la volonté de Batman (et par extension de tous les autres superhéros) de sauvegarder la structure sociale en place, de prêcher la toute-puissance de l'ordre établi plutôt que sa réformation et, plus simplement, d'être un martyr du statu quo est antithétique à l'idéal américain.

#### 3.5. Conclusion

La structure serait-elle l'ennemie de l'American Dream ? L'ordre établi serait-il la fin de ce rêve commun, né de l'esprit des premiers pèlerins, théorisé par les Pères fondateurs ? La fin du rêve couché sur papier par James Truslow Adams ? Est-il, plutôt, une fin d'un autre type ? Un but ultime ?

Ce roman national, comme toute entreprise de ce type, plante un pied dans l'Histoire et l'autre dans une fiction (que la propagande politique nomme principe ou idéal) qui ne passe jamais le test de l'investigation. La mise en place d'une nouvelle structure qui aurait le double (et antithétique) rôle de contrepoint des imperfections du modèle politico-social de l'Ancien Monde et de réplique de celui-ci sous les atours du Nouveau Monde serait l'objectif inavoué des penseurs qui ont créé cet American Dream, part intrinsèque du roman national américain ?

Le super-héros bienfaiteur de l'humanité et, surtout de l'Amérique, devient un personnage bien plus compliqué à accepter une fois que cette question est posée. La vue d'ensemble sur cette figure que nous avons présentée dans les pages précédentes nous permet maintenant de tirer quelques conclusions, ce qui soulève de nouvelles questions. Le superhéros est un mythe, mais il est un mythe utile, voire salvateur, pour une cohésion sociale américaine. Au même titre que l'American Dream, que le concept de « nation de lois et non d'hommes », et que la sacrosainte liberté américaine, le

superhéros fait partie d'un édifice idéologique esthétiquement splendide, mais intellectuellement bancal...et surtout moralement fautif. Le comics de superhéros n'est qu'un prolongement de la croyance en *l'American exceptionalism*, mais cette croyance a été poussée à son extrême. La terre bénie par la Providence a donné un esprit exceptionnel, qui a enfanté des villes aux immeubles tutoyant le ciel. Ces tours de Babel d'un genre nouveau ont accouché d'une urbanité monstrueuse qui, pour être expérimentée par ses habitants, a dû transformer l'humain en Übermensch. Mais comme le Progrès ne peut naitre que de la confrontation, le surhomme devenu superhéros se devait de créer le *super-vilain*. Cet enchainement est le même que celui qui préside toute dystopie.

Ce tournant fâcheux de l'histoire pouvait-il être évité ? La conclusion était-elle inévitable ? Le dicton veut que les grands hommes ne puissent que se tromper grandement. Pourquoi, dès lors, en serait-il autrement pour les grands concepts ?

#### CONCLUSION

### « WE'VE ALL GONE TOO FAR »

La dernière partie de *Batman No Man's Land*, adéquatement intitulée « Endgame », propose un sommaire parfait de notre analyse, et ce en une page. Après le meurtre de son épouse par le Joker, Commissaire Gordon exprime sa poignante exaspération. Les années passées à combattre un crime devenu incontrôlable dans une ville peuplée de vigilantes et de *super-vilains* ont fait de cet homme de loi une victime d'un système qu'il a juré de protéger.

La page suivante (voir fig.1) est une mise en scène parfaite de la dystopie attachée au monde du comics de superhéros. Tout d'abord se pose la question des limites de la loi. Dans quelle situation un criminel (et surtout un super-vilain) peut-il aller trop loin? Quand peut-on devenir jury, juge et bourreau? Il est intéressant que ces questions se posent entre un homme de loi (Gordon), un hors-la-loi devenu un agent non officiel de l'état (Batman) et un criminel psychopathe (Joker), car ce sont trois personnages qui incarnent les trois niveaux de la dystopie que nous avons analysée dans Batman-No Man's Land et plus largement dans notre réflexion sur l'American Dream.

Ici se côtoient, dans les rues de Gotham, l'ordre (Gordon), le contre-ordre (Batman) et le chaos (Joker). Toutefois, c'est le vigilante qui tente de raisonner le commissaire, c'est le hors-la-loi qui tente de tenir, tant bien que mal, les fils invisibles qui permettent à la société de rester dans le statu quo. Le révolutionnaire tentant de changer le système par le truchement du chaos est, dans les faits, The Joker qui, en se

remettant aux mains de la justice, tente de montrer que celle-ci est une farce. Il veut prouver que le logiciel sociétal est une plaisanterie de mauvais gout.



Figure. C.1. Trop loin.... Batman-No Man's Land. Vol.5, p. 185



Figure, C.2. Rebâtir la société. Batman-No Man's Land. Vol.5, p. 185

Cela étant dit, quand Batman affirme que « we've all gone too far », mais qu'il termine par promettre « I won't stop you », alors que Gordon est sur le point de tuer de sang-froid l'assassin de sa femme, ses mots prennent un sens différent. Une lecture peut se faire à deux niveaux. La première comme une critique des actions des « gens de bien » dans une ville devenue hors de contrôle, où la frontière entre le bien et le mal est indiscernable dans les brumes éthiques qui sont descendues sur la cité. La seconde est une critique plus profonde. Aller trop loin est une définition de la dystopie...aller trop loin dans l'utopie. Batman, le surhomme positif, Joker, le surhomme négatif, et Gordon, l'homme ordinaire devenu commissaire par la force de sa volonté et de son travail, sont trois figures de l'utopie née de l'American Dream. Trois figures qui sont allées trop loin dans l'application de l'utopie dans leur vie...trois figures dystopiques.

Comme Prospero, les États-Unis usèrent d'une « formule magique » basée sur le rêve, une pensée magique, qui justifia leur existence. Les États-Unis étaient (et seraient toujours) une terre touchée par la Providence, où la réussite ne dépendrait que de la volonté de réussir...à tout prix. Il faut toutefois se rappeler que Prospero est une figure de l'extrême. Comme Batman et les personnages qui peuplent les pages de No Man's Land, le magicien de *The Tempest* est allé trop loin. De même le comics, et ce roman graphique en particulier, tend à prouver que les mages tirant les fils de l'imaginaire américain ont créé un être devenu incontrôlable.

En effet, le rêve a commencé en traversant l'océan, puis il s'est construit sur un territoire qui s'ouvrait toujours plus à l'Ouest. La campagne est devenue trop petite pour le rêve et ainsi sont nées les villes. Ces dernières devenues trop étroites pour l'ambition humaine, elles se sont étirées vers le ciel pour devenir des métropoles, ces monstres imposant et tentaculaires. Mais l'excès étant la fin de l'ambition, la cité métropolitaine est devenue trop grande, trop brutale...trop inhumaine pour ses habitants. Ils n'étaient plus capables de dompter l'environnement qu'ils croyaient avoir créé comme un outil de leur réussite. L'image de la tour de Babel, punition de l'hybris

humaine, vient à l'esprit, mais l'image serait ici fautive. La ville, devenue fin ultime de l'American Dream, n'est pas un péché contre la divinité...elle est une faute contre l'humanité.

Mais pour le rêveur acharné qu'est le citoyen américain lambda, cette fin évidente de l'American Dream, ne peut être perçue comme une conclusion, mais plutôt comme un objectif. À la déshumanisation de la cité, il répond par la déshumanisation de l'homme. La ville extrémisée devient le lieu de l'American Dream extrême, un lieu où Al Capone est autant un symbole de réussite que John D. Rockefeller, un monde où Lex Luthor est autant un exemple que Bruce Wayne.

Cette conclusion, cette dystopie, prouve une vérité bien simple sur l'American Dream : il est une chimère qui se nourrit de l'avarice et l'ambition incontrôlée d'une Amérique incapable d'accepter sa réalité. Une réalité simple : bien que soi-disant bâtis sur une idée révolutionnaire, les États-Unis n'ont aucun caractère exceptionnel. Il s'agit juste d'une nation comme les autres qui a fini par croire la fiction que constitue son roman national et le rêve qui en découle. L'American Dream est devenu trop lourd pour l'humanité qui est censée la porter et l'émergence du surhomme devient alors le seul moyen d'en soutenir le poids. Il devient le seul qui peut affronter le monstre urbain et réaffirmer la proéminence de la chair et de l'esprit sur le béton et l'acier...jusqu'à ce qu'il ne le puisse plus.

Nous avons demandé plus haut quand un criminel ou un super-vilain pouvait aller trop loin. La réponse est simple : quand l'homme de loi et le superhéros vont trop loin. Comme nous l'ont prouvé les pages de notre analyse, l'une des utopies fondatrices des États-Unis ne peut vivre que par le dépassement constant de ses propres limites. Il y a une inévitabilité de la dystopie dès l'origine de l'utopie qu'est l'American Dream. Dès lors, le statu quo, le garde-fou mis en place par la société pour garder le rêve en vie, peut présenter tous les concepts possibles et imaginables (« la nation de lois plutôt que d'hommes », « la destruction comme un rituel de restauration » ou tout autre « Manifest

Destiny ») en vain. Comme celui qui use de l'épée, celui qui use du rêve périra par le rêve.

Comme nous l'avions fait remarquer dans les dernières lignes de notre troisième chapitre, les grands concepts sont voués à se tromper grandement. Toutefois, il ne faudrait pas croire que l'American Dream est un concept philosophique; il n'a pas cette qualité systématique que sous-tend la pensée philosophique. En d'autres termes, l'American Dream ne s'applique pas à tout le monde. L'American Dream est plutôt un concept littéraire né d'un roman national, d'une histoire (fictive) créée dans le but premier de fabriquer les liens qui unissent une nation. Dès lors, il est normal qu'il s'exprime le mieux dans la littérature. Ce concept ne s'opère jamais sous nos yeux, mais n'apparait qu'après coup, quand il est savamment narré. Il a aussi une qualité littéraire souvent attachée à la fiction ou au conte; il a cette capacité de mêler aux fils qui tissent sa narration ceux qui la défont. L'American Dream a su mêler son autocritique à son autocélébration; et c'est cette qualité unique que le comics de superhéros comics a saisie dès qu'il s'en est emparé. Il lui a insufflé tous les éléments pour qu'il s'épanouisse (surhomme, urbanité, science aux qualités magiques, etc.), mais aussi pour qu'il se consume du fait de ses propres excès.

Un grand concept. Une naissance en plusieurs temps. La jeune Amérique a voulu parer ses fautes des atours de l'utopie. Assistée par la littérature, l'utopie a enfanté le rêve, un rêve américain. Et le rêve, comme Icare, a repoussé ses limites, toujours plus loin...toujours trop loin. S'étant brûlé les ailes au soleil de ses ambitions, l'American Dream trouve sa fin dans le comics. Une fin, bien sûr, dystopique.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

# Corpus Étudié

# Corpus Principal

- GALE, Bob et GRAYSON, David K. *Batman-No Man's Land. Vol.1*, New York: DC Comics, 1999, 198 p.
- EDGINGTON, Ian, GALE, Bob, KLINK, Lisa, O'NEIL, Dennis et RUCKA, Greg. Batman-No Man's Land. Vol.2, New York: DC Comics, 1999, 169 p.
- HAMA, Larry, HARVEY, Janet, PUCKETT, Kelley et RUCKA, Greg. *Batman-No Man's Land. Vol.3*, New York: DC Comics, 1999, 162 p.
- DIXON, Chuck, GRAYSON, David K, HAMA, Larry et RUCKA, Greg. *Batman-No Man's Land. Vol.4*, New York: DC Comics, 1999, 175 p.
- GORFINKEL, Jordan B, GRAYSON, David K et RUCKA, Greg. *Batman-No Man's Land. Vol.5*, New York: DC Comics, 1999, 175 p.

# Corpus Référencé

### Audiovisuel

ALTIERI, Kevin, KIRKLAND, Boyd, Batman The Animated Series, 1992-1995.

BURTON, Tim, Batman, USA, 1989, 126 min.

HOUSTON, John, The Maltese Falcon, États-Unis, 1941, 101 min.

SNYDER, Zack, Batman V Superman, États Unis, 183 min.

# **Comics**

AZZARELLO, Brian, Lee BERMEJO, Lex Luthor: Man of Steel #1-5, New York, DC Comics, 2005, 144p.

BUSIEK, Kurt, Alex ROSS, *Marvels*, New York, Marvel Comics, 1994, 248 p.

EISNER, Will, *The Contract With God Trilogy*, New York, W.W.Norton, 2006, 192p.

MILLER, Frank, David MAZZUCHELLI, *Batman – Year One #1*, New York, DC Comics, 1988, 144p.

\_\_\_\_\_\_\_, The Dark Knight Returns, New York, DC Comics, 1986, 224 p.

MOORE, Alan, Dave GIBBONS, Watchmen, DC Comics Vertigo, 1987, 448 p.

WAID, Mark Alex ROSS, Kingdom Come, New York, DC Comics, 1996, 232p.

- Corpus Théorique
- Œuvres théoriques sur les comics et le roman graphique
- BAETENS, Jan et FREY, Hugo. *The Graphic Novel, An Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2015, 286 p.
- BARKER, Martin. Comics: Ideology, Power and the Critics, Manchester, Manchester University Press, 1989, 320 p.
- BONGCO, Mila. Reading Comics Language, Culture, and the Concept of Superhero in Comic Books, New York, New York Garland, Coll. « Garland studies in American popular history and culture », 2000, 238 p.
- CRUTCHER, P. A. « Complexity in the Comic and Graphic Novel Medium: Inquiry Through Bestselling Batman Stories. » The Journal of Popular Culture, (2011), 44: 53–72. doi:10.1111/j.1540-5931.2010.00819.x
- DANIELS, Les. DC Comics. Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes, New York, DC Comics, 1995, 256 p.
- DUNCAN, Randy et J. SMITH, Matthew. *The Power of Comics, History, Form & Culture*, New York, Continuum, 2009, 346 p.
- \_\_\_\_\_. Critical Approaches to Comics, Theories and Methods, New York, Routledge, 2012, 310 p.

- GILBERT, Eugene, Advertising and Marketing to Young People, Pleasantville, ed. Printers' Ink Books, 1957,
- KLOCK, Geoff. How to Read Superhero Comics and Why, New York, Continuum, 2006, 204p.
- LEE, Stan. Origins of Marvel Comics, New York, Marvel Comics Group, 1974, 254 p.
- MCLOUD, Scott, *Understanding Comics, The Invisible Art*, New York, Harper Collins Publishers, 1994, 215 p.
- Imaginaire du surhomme et du superhéros dans le cadre de l'American Dream
- ADAMS, John Truslow, The Epic of America, Toronto, éd.Little, Brown and Company, 1993,
- BOUCHER, François-Emmanuel, DAVID, Sylvain, PRÉVOST, Maxime. Mythologies du superhéros: histoire, physiologie, géographie, intermédialités, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Collection ACME », 2014, 256 p.
- BRODY, Michael, « Batman: Psychic Trauma and Its Solution », *Journal of Popular Culture* 28.4, (Spring 1995), pp. 171-178.
- BROOKER, Will, *Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon*, New York, Continuum, 2005, 358 p.
- ECO, Umberto. De Superman au Surhomme, Paris, Grasset & Fasquelle, 1993, 217p.
- FINGEROTH, Danny. Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society, New York, Continuum, 2004, 192p.
- GARRETT, Greg, Holy Superheroes! Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels, and Films, ed. Westminster John Knox Press, Louisville, 2008.
- JACOBS, Will. *The Comic Book Heroes: From the Silver Age to the Present*, New York, Crown Publishers, 1985, 292p.
- JONES, Gerard. Men of Tomorrow, The True Story of The Birth of The Superheroes, London, 2004, 384 p.

- KAVENEY, Roz. Superheroes! Capes and crusaders in Comics and Films, London New York, I.B Tauris, 2008, 278p.
- LEE, Stan, George Mair, Excelsior! The Amazing Life of Stan Lee, New York, ed. Fireside, 2002, p.
- MORE, Thomas, L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement, Paris, ed. Garnier Flammarion, trad. Marie Delcourt, 1987, 248 p.
- PAUWELS, Marie-Christine. *Le Rêve Américain*, Paris, Hachette, coll. Les Fondamentaux, 1997
- REYNOLDS, Richard. Super Heroes: A Modern Mythology, Jackson, University Press of Mississippi, coll. « Studies in popular culture », 1994, 134p
- ROGEL, Thierry. Sociologie des superhéros, Paris, Hermann, 2012, 251p
- ROSENBERG, Robin S., COOGAN, Peter. What Is a Superhero?, New York, Oxford University Press, 2013, 175p.
- SARTRE, Jean Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2013 (1946),108p.
- SHARP, Cassandra, « 'Riddle me this...?' Would the world need superheroes if the law could actually deliver 'justice'? », Law Text Culture, 16(1), 2012, 353-378. Available at: http://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/15
- WHITE, Mark. D, Arp, Robert. *Batman and Philosophy, The Dark Knight of the Soul*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2008, 294 p.
- \_\_\_\_\_\_, William IRWIN, Superman and Philosophy: What Would the Man of Steel Do?, New York, ed. John Wiley & Sons, 2013, 256 p.
- WINTHROP, John « A Model of Christian Charity », *A Reader's Edition*, 1630. Copies Manuscrites, sous la supervision de James Savage (version 1838) et Dr, Stewart Mitchell (version 1931).
- ZANCO, Jean-Philippe. *La société des superhéros : économie, sociologie, politique*, Paris, Ellipses, coll. « Culture pop » 2012, 204 p.

- Œuvres théoriques sur la dystopie
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Éd. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.
- ———. *Problem's of Dostoevsky's Poetics*. Trans. and Ed. Caryl Emerson. Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1984.
- BOOKER, Keith M. Dystopian Literature, A Theory and Research Guide, London, Greenwood Press, 1994, 408 p.
- GOTTLIEB, Erika. *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, Montreal & Kingston, McGill- Queen's University Press, 2001, 323 p.
- HOBBES, Thomas, *Leviathan*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge texts in the history of political thought », 1991, 519p.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Le Prince*, Paris, Hatier, coll. « Les classiques Hatier de la Philosophie », 1999, 192p.
- MARZACK, Justine, Batman Origines. Petite anthropologie de l'homme chauve-souris, Paris, ed. François Bourin, coll. Cultural Studies, 2014.
- MORIN, Isabelle, « Les mots et la Chose », Psychanalyse, vol.8, no 1, 2007
- RABKIN, Eric S, GREENBERG, Martin H, OLANDER, Joseph D. *No Place Else. Exploration in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983, 278 p.
- STIRNER, Max. *L'unique et sa propriété et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque l'Âge d'homme », 1999, 437p.
- L'univers du comics comme véhicule de la dystopie
- ASSOCIATED PRESS, « Dark Knight's kind of town: Gotham City», *Today*, 20 Juillet 2008, en ligne, < http://www.today.com/id/25774413/ns/today-today\_entertainment/t/dark-knights-kind-town-gotham-city/#.V\_XBD5PhC8U/>
- BLACK, Joel. « Crime Fiction and the Literary Canon, in A Companion to Crime Fiction » (eds C. J. Rzepka and L. Horsley), Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, UK. doi: 10.1002/9781444317916.ch5

- ROUND, Julia. « London's Calling: Alternate Worlds and the City as Superhero in Contemporary British-American Comics ». *International Journal of Comic Art*, 10 (1), 2008, pp. 24-31.
- FRIED, Arthur. « Crime in Comics and the Graphic Novel, in A Companion to Crime Fiction » (eds C. J. Rzepka and L. Horsley), Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, UK. doi: 10.1002/9781444317916.ch26
- GENTER, Robert, « With Great Power Comes Great Responsibility: Cold War Culture and the Birth of Marvel Comics », *The journal of Popular Culture*, vol. 40, n 6, 2007
- GOMEZ ROMERO, Luis and DALHMAN, Ian, « Introduction –Justice framed: law in comics and graphic novels », Law Text Culture, 16(1), 2012, 3-32.
- Available at: <a href="http://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/2">http://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/2</a>
- HORSLEY, Lee. « From Sherlock Holmes to the Present, in A Companion to Crime Fiction » (eds C. J. Rzepka and L. Horsley), Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, UK. doi: 10.1002/9781444317916.ch2
- PHILLIPS, Nickie D and STROBL, Staci. Comic Book Crime. Truth, Justice and The American Way, New York and London, New York University Press, 2013, 289 p.
- SILVER, Alain. and URSINI, James. « Crime and the Mass Media, in A Companion to Crime Fiction » (eds C. J. Rzepka and L. Horsley), Wiley-Blackwell, Oxford, 2010, UK. doi: 10.1002/9781444317916.ch4
- VOLLUM, Scott, Cary D. Adkinson, « *The Portrayal of Crime and Justice in the Comic Book Superhero Mythos* », College of Criminal Justice, San Houston State University, vol. 10, n° 2, printemps 2003
- Une loi d'essence métaphysique
- BERGSON, Henri, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2013.
- FEUERBACH, Ludwig, L'essence du christianisme, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1992, 532p.
- DOUZINAS, Costas, Adam Geary, *Critical jurisprudence: The political philosophy of justice*, ed. Oxford: Hart, 2005.

- GIDDENS, Thomas, « Natural Law and Vengeance: Jurisprudence on the Streets of Gotham », Springer Science + Business Media Dordrecht, publié en ligne en Sept. 2014.
- LISK, Joshua, « Is Batman a State Actor? The Dark Knight's Relationship with the Gotham City Police Department and the Fourth Amendment Implications » in Case Western Reserve Law Review, vol.64, n 3, 2014
- MORRISON, Wayne, Jurisprudence: From the Greeks to post-modernism, éd Cavendish, London, 1997.
- WORCESTER, Kent, "The Punisher and the Politics of Retributive Justice », Law Text Culture, vol. 16, n° 1, 2012,

## Une urbanité dystopique

- AHRENS, Jorn and METELING, Arno. Comics and The City. Urban Space in Print, Picture and Sequence, New York, Continuum, 2010, 278 p.
- MAK, James Charles, « In Search for an Urban Dystopia Gotham City, Architectural Association School of Architecture,
- SIMMEL, Georg, Les grandes villes et la vie de l'esprit. Suivi de "Sociologie des sens", Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, 107 p.
- STAMP, Jimmy, « Batman, Gotham City, and an Overzealous Architecture Historian with a Working Knowledge of Explosives », http://lifewithoutbuildings.net/2009/06/on-influence-batman-gotham-city-and-an-overzealous-architecture-historian-with-a-working-knowledge-of-explosives.html.
- TARDY, Pierre, « Gotham City: une ville sombre et stupéfiante », *Urbanews*, 29 Avril 2012, en ligne, < https://www.urbanews.fr/2012/04/29/20605-gotham-city-une-ville-sombre-et-stupefiante/>