

« Strange grandit avec moi »

Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs
de bandes dessinées de super-héros

Eric MAIGRET

L'apprentissage des identités sexuelles au cours de l'existence passe notamment par la fréquentation des médias, avec lesquels des relations complexes sont entretenues. Dans ce domaine pourtant, force est de reconnaître que l'accent a été mis en sociologie essentiellement sur la formation et la perpétuation de caractéristiques prédisponibles. A l'instar de la télévision ou de la « paralittérature » romanesque, la bande dessinée dans ses formes populaires a surtout été décrite, lorsqu'elle a fait l'objet de recherches, comme un réservoir d'idéologies consacrant et reproduisant d'un côté la supériorité masculine, de l'autre la subordination féminine, dans l'esprit et le comportement de lecteurs enclins à adhérer à des schémas préétablis (1). Une telle attitude scientifique doit bien sûr beaucoup au discrédit touchant un média populaire que l'on peut avoir tendance à caractériser par la simplicité et l'univocité, renforçant ainsi

le discrédit déjà présent (2). Elle n'est pas indépendante également de la prégnance, jusque dans les années 70, d'une sociologie des rôles pour laquelle les identités sexuelles paraissaient aller de soi, être clairement définies, tout particulièrement celle des hommes (3). Enfin l'influence de courants de pensée tels que la sémiologie, conçue comme une activité de dépistage des lieux communs et de leur fonction conservatrice, a souvent scellé le sort de produits de grande diffusion. Dans ce contexte, des exemples extrêmes de bandes dessinées aux contenus outrancièrement masculins pouvaient être exhibés. Ainsi peut-on évoquer les bandes dessinées américaines de super-héros qui ont régulièrement servi à éclairer d'une part la production de stéréotypes sexuels, de l'autre le processus d'inculcation des rôles masculins chez leurs lecteurs.

Ces bandes dessinées sont apparues dans les années 1930-1940 aux Etats-Unis. Elles décrivent généralement les aventures de justiciers contemporains, de redresseurs de torts, dotés de super-pouvoirs très variés (scientifiques, magiques, etc.), souvent opposés à des « super-vilains ». Superman, la figure originelle, la plus connue, rencontre un succès important auprès de la jeunesse dès 1938 et suscite la création de Batman, Flash, Wonder Woman, au total des dizaines de personnages et de publications, et même, à partir des années 60, des centaines de personnages. Ces séries ont connu une histoire mouvementée puisqu'elles ont quasiment disparu au milieu des années 50, sous les pressions conjuguées de campagnes morales et de la concurrence que la télévision commençait à exercer dans le domaine des divertissements populaires. A partir des années 60, elles ont bénéficié à l'inverse de mouve-

(1) La littérature sur le sujet est énorme : en atteste la bibliographie générale proposée par FRIEDMAN en 1977 sur la bande dessinée et les autres mass media. On peut trouver les références d'articles plus récents dans les banques de données *Francis et Sociological Abstracts* (respectivement aux entrées « bande dessinée » et « comics »). M. BARKER a fourni un bilan critique des diverses études de « stéréotypes » dans un ouvrage de 1989 dans lequel il s'est intéressé tout particulièrement aux bandes dessinées féminines ainsi qu'aux bandes dessinées pour enfants.

(2) Ce cercle vicieux a fonctionné jusque dans les travaux les plus favorables à un média populaire (pour un bilan des recherches sur la bande dessinée, MAIGRET, 1994).

(3) Voir l'introduction d'H. BROD à un collectif qui a contribué au changement de perspective dans ce domaine (BROD, 1987) et l'article de PLECK, consacré à l'histoire de la théorie du rôle masculin, dans ce même volume. Voir aussi HEARN, MORGAN, 1990, et, pour un bilan français, WELZER-LANG, FILIOD, 1992.

ments de mode suscités par cette même télévision, qui rendait à nouveau attractifs les super-héros en diffusant une série comme « Batman ». Très prisées par les nouvelles générations d'enfants et d'adolescents, massivement scolarisés, intéressés par de nouveaux personnages (Spiderman, The Fantastic Four), elles ont dès lors envahi le marché américain de la bande dessinée, aujourd'hui fortement structuré par les grandes compagnies qui éditent les super-héros : DC Comics et Marvel Comics Group détiennent depuis cette époque plus de 70 % des parts du marché global de la bande dessinée, marché dont le chiffre d'affaires est le double du chiffre d'affaires de l'ensemble du marché européen (4). On estime à un million le nombre de lecteurs réguliers de comic books aux Etats-Unis, à environ cinq millions le nombre de lecteurs occasionnels, 10 % des écoliers américains sont des lecteurs réguliers (5). La réussite aux Etats-Unis a fait tâche d'huile dans la plupart des pays occidentaux. En France, Superman paraît dès 1939 jusqu'en 1941, date de son interdiction par l'occupant. Après-guerre, les bandes dessinées américaines s'implantent très difficilement en raison d'une loi (défendue par le PC et le MRP) portant sur les œuvres destinées à la jeunesse censurant la violence et, de fait, la plupart des séries américaines. Ça n'est qu'à partir du milieu des années 60 que ressurgissent dans les kiosques les bandes de super-héros, qui enregistrent un véritable succès à partir de la fin de cette décennie avec la traduction des nouvelles séries. On peut trouver de nombreuses revues, dont la plus vendue, *Strange* (6), à pu tirer jusqu'à 80 ou 100 000 exemplaires mensuels. Le lectorat n'est donc pas aussi important qu'aux Etats-Unis mais il n'est pas négligeable.

Dès leur apparition, ces séries ont donc servi de preuves indiscutables du caractère fondamentalement conservateur des mass media, notamment dans le domaine des idéologies sexuelles. D'innombrables auteurs ont mis en évidence dans cette série prototype qu'est « Superman » une répartition des traits entre, d'un côté, le héros, puissant, rationnel et protecteur, et, de l'autre, la femme, vulnérable, émotive et douce ou, inversement, dangereuse car indépendante, destructrice, castratrice. Les contenus des séries de super-héros ont évolué dans le temps, puisque ces dernières se sont ouvertes à des phénomènes passés sous silence avant les années 60, par exemple la guerre, la drogue ou le racisme. Mais preuve a été faite que leur « libéralisme » n'a pas impliqué de traitement toujours très novateur de la question féminine (7), ni d'ailleurs des phénomènes évoqués. Pour le sémiologue, la reproduction des stéréotypes sexuels traditionnels n'est qu'une facette du caractère structurellement conservateur de la plupart des produits populaires, produits qui peuvent présenter des contenus divergents, parfois originaux, mais qui ont en commun de penser par schémas, d'éviter la nuance (8). Les super-héros légitiment le système social dominant en vivant en lui, ils résolvent surtout les problèmes par la seule intervention physique individuelle (9). Leurs aventures représentent en quelque sorte une nouvelle mythologie, au sens fort du terme, religieux, pour une population de lecteurs fascinés, prêts à reproduire la segmentation sexuelle imposée dans les contenus (10).

Le reproche que l'on peut faire à ces différentes études n'est pas de fournir une liste de poncifs effectivement présents dans les séries évoquées, ou de déployer toutes les conséquences idéologiques des

(4) PASAMONIK, 1994.

(5) PARSONS, 1991.

(6) Cette revue mensuelle est éditée depuis 1970 par les éditions Lug, devenues en 1989 Sémic France.

(7) GLICKSOHN, 1974, WILLIAMS, 1986.

(8) ECO, 1993.

(9) DORFMAN, 1983.

(10) Ce que soutiennent les auteurs d'un ouvrage attaché à la curieuse description d'un « monomythe américain », structure mythique récurrente dans les médias, enracinée dans l'inconscient collectif (JEWETT, LAWRENCE, 1977).

discours tenus. Il consiste à mettre en question la méthode utilisée. C'est dans l'objet lui-même qu'ont été trouvées les clés de sa compréhension par les lecteurs, la réception ayant généralement été passée sous silence en compagnie de l'ensemble des facteurs qui concourent à la production des contenus. Il n'est pas difficile de ce point de vue de faire apparaître le caractère généralement conservateur des récits sélectionnés, surtout lorsque la stigmatisation de ces derniers en rend une lecture approfondie peu probable, et de passer sous silence l'existence d'autres récits qui pourraient le contredire, ou de minimiser la variété des messages (11). Or ces messages sont abondants et contradictoires, tant ils varient, souvent à l'intérieur d'une même série, sous la pression de contraintes organisationnelles (celles de l'industrie des « comics », bandes dessinées américaines) et externes (pressions politiques, morales), tant ils dépendent du recrutement des auteurs et de leurs dispositions, de la perception de la demande du lectorat, par là de sa démographie, de sa ventilation sociale. La variété des messages doit être confrontée d'autre part aux interprétations des divers lecteurs pour déterminer ce que représentent socialement ces séries, la présence de « stéréotypes » ne donnant aucune indication sur le rapport que l'on entretient avec eux.

L'analyse de la réception des bandes dessinées de super-héros peut être particulièrement intéressante dans ce contexte parce qu'elle concerne le lectorat masculin, lectorat d'autant plus négligé dans les travaux empiriques récents portant sur les médias que ces derniers ont été portés par un souffle féministe. La critique des notions de passivité ou d'aliénation des consommateurs de produits populaires a été particulièrement vive dans les études féministes, à la mesure du discrédit touchant les consommatrices de soap operas ou de romans à l'eau de rose. Cette cri-

tique bénéficie à l'ensemble de la sociologie, elle doit être enrichie cependant d'une attention renouvelée à l'égard du genre masculin : ce n'est pas remettre en cause la portée des travaux féministes que de soumettre le sujet masculin à la même interrogation sur la passivité ou l'aliénation (sans que cela aboutisse à la glorification d'entreprises de résistance culturelle). Laisser dans l'ombre l'autre moitié des spectateurs, des lecteurs, revient à accréditer l'idée qu'il existerait une population masculine monolithique, inchangée, évidente, qui ne mériterait pas une recherche (12).

Quels rapports entretiennent des enfants ou des adolescents, voire des adultes, avec des séries de super-héros ? J'ai cherché à en rendre compte non seulement au moyen d'entretiens semi-directifs auprès de lecteurs de tous âges (une vingtaine) mais aussi en effectuant une lecture du courrier adressé aux revues de super-héros en France et aux Etats-Unis, sans tenter d'appréhender « le » public de ces revues. Celui-ci n'est jamais permanent, ni limité, il est donc nécessaire de le circonscrire à chaque fois. J'ai choisi ici de m'attacher non pas à la frange des lecteurs irréguliers, dont l'attachement est trop évanescant, ni à celui des « fans », créateurs de revues consacrées à leurs séries, caractérisés par un investissement très fort, mais au noyau particulier de lecteurs définis par ces quelques traits distinctifs : une implication suffisamment forte dans la lecture de leurs revues pour qu'ils adressent des lettres, proposent des annonces d'échanges de numéros. Ce sont en général des lecteurs réguliers, parmi eux les abonnés, qui écrivent dans l'espoir d'être publiés, d'entrer dans la construction de problématiques publiques. C'est en cela que le courrier publié est particulièrement intéressant : il offre une accentuation des traits, il fait ressortir les faits saillants. Mais il nécessite tout un ensemble de précautions méthodologiques : ne pas oublier qu'il n'est pas re-

(11) Dans un collectif récent, l'accent est encore placé sur la fonction purement conservatrice des médias dans la définition du masculin, à travers une analyse, notamment, de séries récentes de Superman (CRAIG, 1992).

(12) Il faut saluer ici la sortie récente de l'ouvrage édité par BUCKINGHAM (1993), essentiellement consacré aux publics masculins, jeunes de surcroît, et à leurs relations aux médias. L'absence de recherches dans ce domaine y est déplorée.

présentatif de l'ensemble du lectorat, que l'éditeur le sélectionne (il est donc indispensable de comparer plusieurs éditeurs et types de courriers publiés). Afin d'étudier les problématiques développées, celles qui s'élaborent petit à petit entre les lecteurs eux-mêmes et les éditeurs qui publient le courrier, lesquels suscitent une demande mais ne cessent aussi de s'y conformer parce qu'ils y ont intérêt, j'ai procédé à un examen attentif de l'ensemble du courrier présent dans les revues françaises de super-héros, traduisant les séries « Marvel » (du nom de l'éditeur américain), depuis la fin des années 60, soit une masse de plus de 2 000 lettres (13). J'ai effectué une lecture par « coups de sonde » du courrier des comics américains – plusieurs centaines de lettres sur un total de plusieurs milliers (plusieurs centaines de lettres par mois en moyenne depuis le début des années 60) – ainsi que des équivalents italien, portugais, allemand et anglais. Il ressort de ce travail que le côtoiement régulier de ces séries ne s'inscrit pas pour le lecteur masculin, très largement majoritaire dans les courriers (14), dans un processus d'inculcation de rôles mais dans un processus d'apprentissage d'une identité masculine complexe et historiquement nouvelle. L'ampleur de la lecture de ces comics dans la plupart des pays occidentaux démontre que ce résultat ne concerne pas seulement une très faible minorité de « fans ».

Du sur-homme à l'être humain

Le courrier publié connaît des variations d'un pays à l'autre qui dépendent des choix de représentativité effectués par les éditeurs. Là où ces derniers privilégient le contact avec un public d'enfants, le princi-

pal mode d'interrogation est référentiel ou ludique (Italie, Portugal, Allemagne, Angleterre). Les questions sont courtes ou résumées par l'éditeur. Qui est le plus fort de tel ou tel personnage ? Quels sont les effets de l'atmosphère terrestre sur tel autre ? Les lettres de curiosité ne cèdent en importance que devant les lettres de louange, les poèmes et les récits proposés (15). Les entretiens effectués auprès de moins de 12 ans confirment ce fait aujourd'hui bien connu : la compréhension des séries est clairement sexuée, les enfants privilégiant certains traits de la personnalité des héros en fonction de leur appartenance sexuelle, réintroduisant même de la différence là où les séries atténuent parfois ces dernières (16). On ne peut en déduire pour autant que le média joue un rôle univoque de production ou de reproduction des genres. Plusieurs remarques permettent de comprendre pourquoi, mais elles ne seront que très brièvement développées dans cet article consacré à la réception adolescente :

– les différences entre jeunes filles et garçons sont parfois assez minces. Les aspects spectaculaires, mythiques, des séries sont également appréciés, si bien que l'on peut se poser la question de savoir si la faible présence des filles dans le lectorat n'est pas due en grande partie au fait que les revues sont étiquetées aujourd'hui comme masculines. Les statistiques américaines des années 40 offraient d'ailleurs une image d'indifférenciation sexuelle du lectorat de comic book : les filles n'étaient pas moins lectrices que les garçons ;

– le « machisme » des garçons, clair dans les entretiens où ces derniers évoquent facilement les combats des héros, valorisent parfois la violence, ne signale

(13) Plusieurs lecteurs, qui ont vu leurs écrits publiés dans des revues françaises, ont confirmé que ces lettres n'étaient pas réécrites, mais seulement légèrement coupées (dans le cas où la coupe est longue, l'éditeur le signale). Seule l'orthographe a pu être rectifiée. Les revues consultées, toutes éditées par les éditions Lug (devenues Sémic France en 1989) sont : *Strange*, *Spécial Strange*, *Titans*, *Nova*, *Spidey*. Sur une centaine de lettres reçues chaque mois une dizaine est publiée (entretien avec les éditeurs).

(14) Les statistiques disponibles sur le lectorat américain font état d'une représentation masculine de plus de 90 % (PARSONS, 1991). Il est possible de confirmer ce chiffre en France, où plus de 90 % des lettres et plus de 90 % des annonces d'échanges entre lecteurs publiées dans une revue telle que *Strange* sont d'origine masculine.

(15) Ecrire des poèmes, des chansons, etc., est une activité de réception des œuvres lues mais aussi une activité de production qui permet aux jeunes lecteurs de construire un univers imaginaire cohérent et adapté à leurs spécificités (cf. JENKINS, 1992).

(16) Cf. CHOMBART DE LAUWE, BELLAN, 1979, et BUCKINGHAM, 1993.

pas (ou pas seulement) une incorporation de traits psychologiques masculins qui feraient que les garçons apprécieraient unanimement la violence comme constitutive de leur désir. Il renvoie à la manifestation de signes extérieurs de masculinité (Sifton-Green parle de « marqueurs » (17) à propos de ces mêmes lecteurs), à la production de messages à destination des pairs et des adultes envers lesquels il faut bien se montrer un « garçon » ;

– l'univers des super-héros, fait de combats où l'on ne se blesse jamais très sérieusement, de retrouvailles entre ennemis, de conflits entre amis, apparaît aussi particulièrement pertinent à des enfants pour lesquels il évoque irrésistiblement celui des bagarres de cours d'école et leur climat d'insécurité physique et psychologique, de compétitions entre enfants. A ce titre, il permet de développer une réflexion et de surmonter une peur de la violence dont on oublie souvent que ce sont les plus jeunes qui la vivent là plus intensément.

Lorsque les éditeurs préfèrent donner la parole au public d'adolescents, très nombreux depuis une trentaine d'années (18), les contenus changent. En France et aux Etats-Unis, les éditeurs écartent dans leur grande majorité les lettres de lecteurs néophytes curieux et ciblent les lecteurs anciens, réguliers, assez enclins à écrire pour autre chose qu'une simple demande de renseignement sur tel ou tel personnage. Le choix est fait d'un véritable « élitisme » qui permet de flatter l'important noyau de lecteurs réguliers et de donner une image plus « intellectuelle », en tout cas plus

adulte (19). Le courrier américain est plus spéculatif, il aborde plus directement des problèmes politiques, artistiques, voire métaphysiques, que le courrier français. Cette tendance est d'autant plus affirmée que l'on passe des comics aux revues spécialisées. Il y a constitution d'un espace public rudimentaire en marge de l'espace public officiel, constitution d'un forum où peuvent être débattus certains problèmes mais en fonction des spécificités de chacun (ce sont les femmes qui protestent le plus contre les stéréotypes féminins à l'intérieur des colonnes de courrier). En France, le courrier est plus réglementé par les éditeurs et il émane de lecteurs qui ont beaucoup moins qu'aux Etats-Unis la possibilité d'infléchir le cours des histoires, de peser sur le choix des auteurs et des politiques éditoriales, ce qui explique le moindre degré d'investissement dans la protestation ou dans l'expression de la loyauté (20).

Au-delà des différences nationales de traitement, il est intéressant pourtant de noter la convergence des problématiques. En France comme aux Etats-Unis, à partir des années 60, là où on pourrait attendre du courrier des lecteurs qu'il soit un lieu de cristallisation d'une identité masculine agressive, congruente avec des contenus supposés guerriers, il se révèle d'abord être un espace de débats sur l'esthétique des séries ainsi que le lieu d'expression d'une émotion et d'une description de la psychologie des personnages. Sous le costume des surhommes capables d'exploits, d'actions héroïques, ce sont les êtres hu-

(17) SEFTON-GREEN, 1993.

(18) L'âge moyen des lecteurs est bas, mais il existe une forte fraction de lecteurs âgés chez les lecteurs réguliers : selon les éditions Sémic France, 25 % des abonnés à leurs revues ont plus de 21 ans, ce qui ne paraît pas improbable lorsque l'on connaît les chiffres américains.

(19) Ceci nous a été confirmé par l'éditeur français Sémic. Les jeunes lecteurs protestent d'ailleurs contre cet état de fait, ainsi celui-ci : « *Je pense que l'on ferait mieux de passer les lettres des débutants posant des questions que les lettres des lecteurs donnant leurs appréciations* » (Strange, 107).

(20) Il faut évoquer aussi le public restreint de collectionneurs, de nostalgiques de leurs lectures d'enfance, qui s'est accru au cours des années 1950-1960 et a acquis une certaine importance dans les courriers de journaux rééditant des « classiques » américains de la première moitié du siècle. Pour ces lecteurs, c'est le régime critique de comparaison des multiples éditions d'une même œuvre qui prédomine. Ecrire, dans ce cas, peut être aussi l'occasion de construire une biographie, de s'inscrire dans une mémoire collective, notamment générationnelle, et de développer des ressources identitaires nouvelles (le regard en arrière sur des amours passées permet de donner du sens au présent, voir SPIGEL et JENKINS, 1991). Dans le cas des bandes dessinées de super-héros publiées depuis les années 60 le public de nostalgiques se confond en partie avec celui de lecteurs âgés ayant rarement ou jamais interrompu la lecture de ces comics puisque la narration ne s'est elle-même pas interrompue depuis cette époque.

maïns qui intéressent dans leur irréductible individualité et dans leur vie quotidienne. On ne peut affirmer que ces lectures s'effectuent ici à rebrousse-poils, qu'elles constituent des braconnages à l'intérieur d'un texte essentiellement héroïcisé qui les contredirait. Les contenus des séries de super-héros ont en effet évolué à partir de cette période, profitant du desserrement des contraintes éditoriales rendu possible par la contestation des années 1960-1970, par la pression de lecteurs de plus en plus âgés et de plus en plus scolarisés. La transformation des problématiques chez les auteurs conservateurs ainsi que l'apparition de nouveaux auteurs parfois plus intéressés par des questions sociales s'est faite au profit de récits de plus en plus romanesques, accordant une plus grande attention au quotidien, aux relations sociales, amoureuses.

Personnage emblématique de la période 1960-1970, Spiderman (l'Araignée en français) (21) est celui qui connaît aussi le plus grand engouement : super-héros persécuté, habitué aux demi-succès ou aux demi-échecs, étudiant désargenté vivant de son petit boulot de photographe pour un journal qui le tyrannise et qui a déclaré la guerre à son alter-ego, il tremble en permanence pour la santé de sa tante May et accumule les déboires sentimentaux. Sa silhouette, filiforme à l'origine, évoque bien peu celle des autres surhommes. De façon générale, les super-héros, qui sont désormais lus par les adolescents français et américains, entrent dans l'ère de l'humanisation et des tourments intérieurs, leur existence sociale et subjective se complexifiant quelque peu, s'éloignant de celle des personnages des séries plus linéaires, dépouillées et répétitives des années 1930-1950. Les scénaristes n'hésitent pas par exemple à développer des trames sentimentales et à donner la réalisation des des-

sins à des auteurs masculins se lançant simultanément dans les bandes dessinées féminines, les *love comic books* (on retrouve ainsi d'amusantes coïncidences entre certaines histoires ou certains graphismes présents dans des bandes dessinées de super-héros et certaines *love stories*) (22). Très rapidement les lettres célébrant l'« humanisation » des héros se multiplient dans les journaux, reflétant une forte demande de présentation de l'intimité des personnages, « *reflet fidèle de nos angoisses et de nos désillusions.* » Un consensus se dégage de nombreuses lettres : « *Vos revues sont plus prenantes et finalement très réalistes (le côté "science-fiction" n'est finalement que la toile de fond d'histoires dépeignant parfaitement notre société).* » (Strange, 260). Certains protestent même contre la retenue des auteurs : « *Vous nous aviez promis plus de pages sur la vie privée de l'Araignée, ce qui n'a pas été tenu.* » (Nova, 9). La relation amoureuse entre ce personnage et sa petite amie Gwen, très développée dans les pages de la série, est commentée (23). Les lecteurs les plus âgés expriment le plus longuement leur attachement à un univers dans lequel ils ont investi des attentes, qui a été formé pour répondre à ces attentes, et qui les a, réciproquement, façonnés. Un lecteur résume ce processus d'élections réciproques par cette formule : « *Strange grandit avec moi.* » Les séries évoluent avec lui mais il évolue avec elles, il est acteur de ses propres changements, il participe à sa propre construction sociale. Ceci passe par la découverte de l'existence de trames narratives superposées (héroïques, romanesques...) qu'il lit sélectivement :

« *C'est par une froide journée d'hiver, que je découvris, pour la première fois, Strange. Alors âgé de 10 ans, je me plongeai dans la saga des super-héros. Certes en France, pendant les années 70, les sur-*

(21) Ce personnage est apparu en 1962 aux États-Unis et en 1969 en France.

(22) Il est d'ailleurs à peu près certain que les *love stories* éditées à l'époque par Marvel n'étaient pas lues seulement par le public féminin. Les publicités contenues dans ces titres étaient pour la plupart identiques à celles que l'on trouve dans les titres masculins (*body-building*, etc.). L'éditeur le reconnut implicitement en 1974 lorsqu'il publia dans le courrier des lectrices (semblable à celui des journaux féminins français) la lettre d'un garçon (cf. BAILEY, 1976).

(23) La psychologie des personnages fait certainement l'objet d'une analyse qui varie avec les cultures. En Italie, Spiderman apparaît à un lecteur comme trop timoré avec les filles.

hommes aux pouvoirs surnaturels n'étaient pas trop à la mode. Au cours des années, l'évolution de ce monde fantastique s'est largement frayée une place dans le domaine de la bande dessinée et du cinéma. Strange grandit avec moi ; dès mon adolescence, je prenais une autre attitude vis-à-vis de cette B.D. ; elle m'apportait quelque chose de plus profond. La vie quotidienne, les problèmes sentimentaux et sociaux de certains super-héros. A quinze ans, mon héros favori était Peter Parker alias l'Araignée ; pour moi il représentait l'adolescent que j'étais. En plus de ces fabuleux combats, il affrontait la vie dans une société moderne où on a du mal à faire confiance à autrui. » (Strange, 172).

L'action seule n'appelle pas les remarques les plus longues. L'insertion du héros dans son univers d'amis, d'adversaires, de concurrents, ses caractéristiques psychologiques et leur évolution font l'objet des plus longs développements. Le langage de la psychanalyse est parfois utilisé pour cerner la personnalité des individus, leurs motivations profondes, pour décrire leurs relations. La tendance est encore plus marquée au cours des années 80 avec le courrier portant sur les séries X-Men. Dans celles-ci, les plus populaires de la décennie en France comme aux Etats-Unis (24), sont rapportées les aventures d'une équipe de jeunes « mutants », hommes et femmes, occupés à combattre des adversaires redoutables mais surtout à se comprendre mutuellement. L'accent est mis sur les conflits internes de l'équipe, les amours qui se forment, les difficultés psychologiques des personnages et leur incapacité à les communiquer. Les analyses psychologiques des problèmes des personnages faites par les lecteurs masculins montrent bien que ces derniers servent de canevas dans la compréhension de leurs propres problèmes. C'est des difficultés d'adolescents masculins que l'on débat. Cette lettre, parmi une multitude d'autres, permet de comprendre qu'à travers le modèle du héros c'est un idéal masculin qui

est recherché, mais un idéal « humanisé » : maîtriser l'expression d'une émotivité, contrôler en général ses affects, ses comportements en public, passer au stade de personne raisonnable et sûre d'elle-même, sans renoncer à la compréhension des autres, à la tendresse.

« Je me suis consacré à ces chers X-Men (...). Il y a quelque temps, je me suis mis à relire tous les épisodes que je possède du n° 15 à maintenant. Quelle évolution depuis ce numéro ! Si l'on pouvait voir de francs gaillards toujours prêts à se battre pour la cause de l'humanité, sans vraiment réfléchir, généreux et allant droit au but, il n'en est plus de même aujourd'hui : ils sont plus mûrs et plus seureins. Claremont a su faire d'eux des hommes (ou des femmes) en âge de se remettre en question. Il leur a donné une âme, un esprit capable de faire le tri parmi toutes les difficultés de la vie. (...) Tornade, par la perte de ses pouvoirs, est devenue une femme capable de raisonner et en mesure de se rendre compte que son pouvoir n'était, en fait, qu'un moyen de rester dans un monde introverti, ne laissant cours à aucune possibilité de s'exprimer, de s'extérioriser, d'être enfin quelqu'un. Elle peut maintenant penser d'elle-même, agir d'elle-même sans que sa conscience, son pouvoir soient là pour lui indiquer le chemin. Colossus nous apparaît encore comme un être frêle, jeune, en manque d'expérience et de caractère. Parfois il a des accès d'humeur, comme dans le bar irlandais et son combat avec le Fleau. Mais il n'a que vingt ans. Diablo a, de toute évidence, pris une autre dimension dans la vie du groupe. Il a acquis de l'expérience ; il est devenu un homme un peu dans la lignée de Serval qui est passé de la bête sauvage, ne faisant appel qu'à ses sens notamment, à un homme expérimenté, sûr de lui dans ses gestes et ses paroles en particulier, il a un peu perdu de son agressivité au profit d'une maturité, d'une intelligence et surtout d'une conception de la vie autre que celle qu'il a connue dans son passé de "dur". Il est

(24) Les X-Men sont nés en 1963 mais ont été remodelés à la fin des années 70.

enfin devenu sociable et surtout humain. » (Spécial Strange, 61).

Pour un nombre croissant de lecteurs, raconter l'intimité des autres n'est que le premier pas avant de se raconter soi-même. La confiance ou la relation biographique est d'ailleurs encouragée par des éditeurs qui ont noué le dialogue avec leur public depuis plusieurs décennies. On cherche à faire partager une expérience, celle de la découverte des séries de super-héros, les émotions qu'elles ont suscitées, les connaissances qu'elles ont apportées, notamment dans la compréhension des comportements en société. Revenir sur cette découverte, c'est aussi expliquer dans quelles circonstances s'est parfois déroulée l'interruption de la relation ou sa reprise. Le recours à des éléments biographiques va souvent de pair avec les discussions concernant la dévalorisation sociale dont font l'objet ces bandes dessinées, la perception qu'ont les autres des pratiques de lecture.

« J'ai assisté à la naissance et à l'évolution de SPECIAL STRANGE, NOVA, TITANS, SPIDEY, c'était formidable. J'ai suivi tout cela jusqu'en 1981 où tout a cassé : je revenais du service militaire et ce fut le chômage. J'ai dû arrêter net d'acheter ces B.D. et j'ai même été obligé de vendre tout ce que j'avais acquis.

Nous sommes aujourd'hui en mai 1988 (je) me rends compte que j'aime toujours autant ces B.D. et même davantage. J'ai 26 ans et c'est comme si je revenais dix ans en arrière et c'est formidable ! Pendant ces sept années d'interruption, j'ai raté beaucoup de choses : surtout les X-MEN, la B.D. la plus fabuleuse jamais dessinée. J'ai passé tellement de temps avec ces héros que j'ai fini par ressentir leurs espoirs, leurs craintes, leurs peurs, leurs joies. L'aventure, l'amitié, l'amour c'est super même si cela vient d'une bande dessinée. C'est beaucoup plus que cela et plus complexe qu'on ne peut le penser. » (Spécial Strange, 58).

Certaines histoires rappellent des expériences vécues par les lecteurs, elles servent à les analyser, à faire retour sur des souvenirs douloureux. Ce type de témoignage peut être rencontré plus fréquemment dans les comics américains qui possèdent une tradition bien établie d'échanges entre lecteurs et entre lecteurs et éditeurs/auteurs. La lutte que mène Daredevil contre la drogue, dans un numéro très réaliste (25), incite l'un d'entre eux à sortir du silence (« *Je n'ai jamais écrit à Marvel auparavant* ») pour confier son émotion d'avoir vu une cousine disparaître sous l'emprise de la poussière blanche (26).

Chez les lecteurs réguliers, on le voit, les bandes dessinées de super-héros ne représentent pas, ou plus seulement, un univers mythique dans lequel les héros doivent se conformer à ce qu'ils sont. Les dimensions temporelle et psychologique, évacuées le plus possible des séries des années 1930-1950, peuvent se déployer plus ou moins librement : les héros continuent de vivre dans un univers largement déréalisé, ils défient le temps et les lois du vieillissement, mais ils s'altèrent suffisamment aux yeux d'un public qui ne les suit généralement pas plus d'une dizaine d'années. Certains d'entre eux peuvent se marier, mourir, l'attention porte sur leur quotidien. Si l'on devait résumer idéal-typiquement le parcours menant de l'invention du super-héros de papier dans les années 30 au super-héros de la fin du XX^e siècle, il faudrait donc utiliser la formule « du surhomme... à l'être humain » tant le processus de psychologisation y est affirmé. Rétrospectivement, on peut remarquer que les premières séries n'étaient pas totalement dénuées de contenus psychologiques et qu'elles témoignaient déjà de l'irruption du quotidien dans l'univers traditionnel du surhomme. Eco avait d'ailleurs caractérisé la série de Superman (celle des années 50) par le tiraillement entre une narration fixe et une narration irréversible, par les contradictions inhé-

(25) « Child's play », *Daredevil*, 183, Marvel Comics Group, 1982.

(26) *Daredevil*, Marvel Comics Group, 186, 1982.

rentes à un récit mythique incorporant des éléments romanesques : Superman devait être un archétype, hors du temps humain qui s'écoule, mais il ne pouvait se passer de la référence à ce temps au sein d'une « civilisation du roman ». Son étude cessait juste au moment de la transformation des séries et du brusque passage au romanesque (27).

Du masculin au féminin

Des deux côtés de l'Atlantique, certains événements survenant dans le monde des super-héros déclenchent une avalanche de lettres émues. Le relâchement de la censure à la fin des années 70 donne toute liberté aux éditeurs de donner une mort éprouvante à quelques personnages subalternes dans les séries (la plupart du temps féminins), voire à quelques héros en perte de vitesse, sacrifiés pour relancer l'intérêt envers l'ensemble de l'univers des super-héros, quitte à ce qu'ils soient pour certains ressuscités quelques années plus tard. La liste des disparitions marquantes s'allonge avec les années : tour à tour sont victimes le père de la petite amie de Spiderman, puis Gwen, la petite amie elle-même, Elektra, une héroïne ambiguë amie de Daredevil, Phœnix des X-Men, Captain Marvel... La mort d'un personnage est vécue par le lecteur comme un malheur affectant le destin des autres personnages et le sien propre. Avouer avoir pleuré, c'est alors donner libre court à une sensibilité en public en allant contre les définitions traditionnelles de la masculinité. En France, le phénomène demeure contenu par l'éditeur, qui décide d'assurer l'anonymat des lettres publiées en réaction à la mort de Captain Marvel en invoquant le caractère trop personnel de ces dernières.

« Je ne saurais trop vous dire à quel point j'ai été bouleversé en lisant l'album "La mort de Captain Marvel". Moi qui pensais que les héros ne mouraient

jamais ! Starlin, pour exprimer son immense talent, a choisi la mort la plus horrible qui soit : le cancer. Nous avons vu les réactions d'un homme qui se sait condamné, et que rien ne peut sauver ; allant du refus à l'acceptation, avec le désespoir en arrière-plan. Nous avons vu aussi l'impuissance de ses amis à trouver un remède et qui ne pouvaient que le soutenir moralement. » (Strange, 166).

« Cela fait quatorze ans que je lis les aventures des super-héros de la Marvel que vous publiez, c'est la première fois que je vois quelque chose d'aussi beau ! J'ai 25 ans, j'ai vu et lu des récits, beaux, tristes, gais, forts et puissants, mais cette rétrospective de la vie et de la mort de Captain Marvel m'a fait pleurer. J'étais entre l'Araignée et Thor au chevet de Captain Marvel et, je n'ai pas honte de le dire, j'ai pleuré. »

« Je viens juste de terminer "La mort de Captain Marvel" et mon super-héros préféré vient de mourir. Comme un gosse je me suis mis à pleurer. »

Ce même éditeur, dans les moments les plus délicats, se charge de présenter le courrier ou d'apporter une réponse publique aux tristesses et aux déceptions manifestées. Le but est, à chaque fois, de ramener la mort à ce qu'elle est : un simple événement dans les destinées des autres personnages. Il s'agit aussi d'instaurer un échange, de créer une communauté invisible de lecteurs et d'éditeur compatissant ensemble. Ainsi, à propos de la mort de Gwen, voit-on s'instaurer une amorce de relation compassionnelle (28). L'éditeur écrit en réponse aux lecteurs :

« J'écris pour avoir des précisions sur une chose que je n'arrive pas à comprendre : la mort de Gwen ! Est-ce Romita ou Kane qui a décidé de cela ? Sans Gwen, l'Araignée ne sera pas pareil. Mais en tout cas, je n'ai pas envie de voir Parker pleurant pendant trois numéros en se disant encore une fois. "C'est l'Araignée

(27) ECO, 1993 (le texte sur Superman a été publié initialement en 1962).

(28) Cette relation ne va, à vrai dire, jamais très loin, bien que son apparition fasse sens. L'éditeur esquisse une prise en charge des sentiments des lecteurs, développe une ambiance thérapeutique, mais ne répond pas au courrier de lecteurs faisant des confidences sur leur vie, leurs relations sentimentales (comme dans les revues féminines ou, de manière beaucoup plus spectaculaire, dans les reality shows de la télévision cf. MEHL, 1994).

qui l'a tuée. Je porte la poisse à tous mes proches." Petit à petit il ne restera plus que le pauvre Peter et Jameson. »

Réponse : « Votre lettre n'est pas agressive, mais indignée et nous vous comprenons. Mais peut-être que cet événement est le prélude à un renouveau de l'Araignée. Après un tel choc, Peter Parker doit mûrir, car depuis dix ans que durent ses aventures, il ne peut rester l'éternel adolescent. Cette épreuve ne peut que l'aider à mieux comprendre les autres. » (Strange, 105).

« Bien que je comprenne et partage le désir de vengeance de l'Araignée, le rôle d'ange vengeur ne lui va pas du tout. Ce dont il aurait eu besoin, c'est d'un ami et le seul que je lui connaisse, c'est (ou plutôt c'était) Harry Osborn. Après le drame qu'il avait subi, il aurait dû le voir pour se reconforter mutuellement, pour s'aider. Au lieu de cela, Peter Parker laisse tomber Harry. Parker, ce que tu as fait est moche. Peut-être qu'inconsciemment tu associais Harry avec son père le Bouffon Vert. Pourtant, même dans ce cas-là, tu as fait la pire chose au monde : trahir un ami. Pitoyable Harry, impitoyable Parker. Jamais plus Spider-Man ne sera pour moi ce qu'il a été. »

Réponse : « Votre indignation vous honore et nous la comprenons car le sens de l'amitié est un sentiment très noble. Mais Peter Parker n'est pas parfait, il est comme nous tous. Combien de fois, par égoïsme, ne prenons-nous pas le temps d'écouter ceux qui ont besoin d'aide ? Or Peter a beaucoup de problèmes personnels, il se repent d'ailleurs par la suite de ne pas avoir porté secours à Harry. Il faut lui pardonner ses moments d'humeur et d'impatience. » (Strange, 111).

Autre réponse : « Vous avez très bien compris la mort de Gwen qui a choqué tant de lecteurs, ce qui démontre bien que les jeunes sont plus sensibles qu'on ne le croit généralement ! » (Strange, 109).

Aux Etats-Unis, au contraire, plusieurs dizaines de lettres peuvent être publiées avec les adresses de leurs auteurs lors de la mort d'un personnage tel que Phoenix-Jean Grey, les réponses rédactionnelles se faisant alors discrètes. La confession de l'émotion prend des formes variées, de la

lettre brève au commentaire touffu, en passant par le poème, proche de l'épithaphe.

« *To those concerned : It's been a long time since a comic book has made me cry. Thank you for X-Men #137* » (X-Men, 139, Marvel Comics Group, 1980).

« *Ashes to ashes, dust to dust
You meant so much to me
Hast thou heard my song, Jean Grey ?
I shed a tear for thee.*

JEAN GREY

Born 1963 Died 1976

Born 1976 Died 1980»

(X-Men, 139, Marvel Comics Group, 1980).

La tristesse n'est pas seulement passive, elle stimule aussi le refus d'une situation, l'appel à la résurrection du personnage ou la critique des auteurs. Même accepté il est hors de question d'enregistrer l'événement et de faire comme s'il n'avait pas eu lieu : on soupèse les conséquences psychologiques pour les personnages demeurés vivants, on vérifie la vraisemblance de leurs réactions. Les transformations du caractère des personnages font l'objet de débat. On reproche ainsi l'indifférence de Spiderman à la mort de Gwen. « *Une partie de moi-même s'en est allée avec Gwen alors que Peter ne semble pas avoir eu du mal à se réadapter à une nouvelle vie. Pourtant Gwen avait été plus que sa compagne, un soutien moral, et comme Peter, la victime de la vie aventureuse de l'Araignée ; alors est-ce que les lecteurs seraient plus sensibles que les personnages qui vivent ces drames ?* » (Strange, 134). Les retrouvailles de Phoenix et Cyclope sont jugées trop froides :

« *Les scénaristes ont complètement manqué de tendresse, de sentiments et de douceur pour la première rencontre entre Jean et Scott* » (Spécial Strange, 58). Inversement, les souffrances endurées donnent un peu plus de crédibilité au héros : « *Je considérais auparavant Peter Parker et les personnages qui l'entourent comme assez naïfs et de là assez peu intéressants : la bonne et belle Gwen, le mignon Peter, la faible et protectrice Tante May, le "un peu trop éternellement borné J.J. Jameson", etc. Mais j'ai trouvé que, depuis la mort de Gwen, Peter était devenu plus*

amer, plus accessible aux défauts de l'Homme, c'est-à-dire plus humain. J'espère que ça va continuer ainsi, car l'Araignée est un personnage dont la vie a besoin d'être exploitée, approfondie davantage, quitte à perdre une ou deux pages d'action à chaque épisode. Pour moi, en effet, l'étude et la prévision des réactions d'un personnage sont plus importantes que ses combats. » (Strange, 112).

La psychologisation des personnages est à la fois un écho et un facteur de stimulation des facultés expressives et empathiques des lecteurs. L'exercice public de ces facultés devrait surprendre : le lectorat est dans une immense majorité masculin. La discussion psychologique, l'étude des motivations des personnages, de leur complexité, de leur évolution mentale, de leurs amours, de leurs angoisses, la montée de l'intimisme sont autant de preuves de l'apparition dans les contenus des séries et chez les lecteurs de traits usuellement codés comme féminins. Il serait erroné de penser pour autant une brusque inversion de valeurs. Il n'y a pas renoncement aux attributs traditionnels du masculin. Les héros restent drapés dans leur supériorité d'homme que tout rappelle dans les contenus, dans les dispositifs éditoriaux, dans les attentes des lecteurs. Les super-héros ont beau pleurer, et leurs lecteurs avec eux, ils n'en demeurent pas moins des justiciers se réalisant d'abord dans l'action. Malgré l'augmentation du nombre et de l'importance des personnages féminins dans leur univers, celui-ci se révèle toujours être sexiste. Les femmes sont moins nombreuses que les hommes et participent proportionnellement à moins de conflits qu'eux (29) ; leur transformation en super-héroïnes relève souvent de la simple projection de caractères masculins. Les héros sont pensés avant tout comme des individus et non comme des êtres sociaux engagés dans des réseaux d'interdépendance. L'omniprésence de la technique et de thématiques publiques (notamment politiques) rappelle que dans la ségrégation

des espaces masculins et féminins ces derniers éléments sont traditionnellement du côté de l'homme. Il suffit de feuilleter des comics américains pour découvrir au dos des pages de bandes dessinées mettant aux prises des surhommes athlétiques toutes les publicités pour des appareils de musculation, de *body building*, pour des figurines militaires, pour des jeux de rôles centrés sur des combats entre guerriers, pour des cours d'arts martiaux, pour divers gadgets tels que des bracelets de force, des vidéos de guerre, etc., qui rappellent que le média est pensé par ses concepteurs et par les institutions commerciales comme masculin. Une évolution peut être enregistrée, sur la période, vers la réduction quantitative de ce type de publicité : ce sont petit à petit les annonces de services spécialisés de ventes par correspondance de comics qui ont absorbé le plus d'espace publicitaire depuis une trentaine d'années, ce qui traduit la mise en place d'une « culture » autonome, fonctionnant de façon circulaire. Les annonces promettant un développement physique d'exception, l'adéquation à un idéal viril, conservent néanmoins leur place dans des journaux ciblant aussi une population de très jeunes lecteurs et de tous les milieux sociaux. Dans le courrier, la frontière court qui partage les garçons des filles. Les dichotomies dégagées dans de nombreux travaux (30) sur la lecture ont ici une véritable pertinence. Les lectrices sont surreprésentées dans tous les débats portant sur la sensibilité des personnages. Leurs préférences vont nettement aux héroïnes, ou aux héros qui ont le « *plus de sentiments* », dont elles décrivent en détail l'existence d'un point de vue intimiste, peu respectueux du contenu strict des séries. Elles ne subordonnent pas les émotions des acteurs à un récit dans lequel ces dernières ne serviraient qu'à faire progresser l'action, à fournir des indications sur son déroulement et son issue. Dans leurs lettres, les rapports affectifs valent plus facilement pour eux-mêmes, forment une

(29) Ce résultat a été confirmé récemment par YOUNG (1991), à partir d'une petite étude statistique des cartes à l'effigie des personnages de l'éditeur Marvel.

(30) Cf. FLYNN, SCHWEICKART, 1986, et, notamment, l'article de BLEICH.

atmosphère, une expérience qui se partage – l'action servant avant tout à impulser les sentiments, à les mettre en perspective. Les personnages sont insérés dans un ensemble relationnel dont on scrute les bouleversements, en s'attachant plus à l'harmonie de cet ensemble qu'aux conflits qui le parcourent. Lors de la disparition d'un super-héros, a fortiori lorsqu'il s'agit d'une femme, les lectrices adressent les suppliques les plus nombreuses et concentrent leurs critiques sur le cynisme des auteurs, alors qu'il n'est pas rare de voir les garçons inscrire un décès dans une structure dramatique, dans une chaîne d'événements commandée par une nécessité narrative.

« Pourquoi avez-vous donné la mort à cette personne qui en fait faisait autant partie de nos héros que l'Araignée ou le Bouffon Vert, ou la Torche, DD, etc. L'Araignée ne sera plus l'Araignée sans Gwen. Ils sont charmants tous les deux, alors pourquoi les séparer ? Ne pouvez-vous rien faire pour ça ? Cette bouleversante nouvelle va sûrement choquer beaucoup de lecteurs et lectrices » (une lectrice, *Strange*, 104).

« Gwen est morte. Cette mort s'inscrit très bien dans la ligne des aventures de Spidey/Peter ; une vie dangereuse où un choix honnête et courageux met en péril la vie de ses amis. Comme vous l'avez fait remarquer dans STRANGE, la vie est ainsi. Pas tendre même pour les super-héros et à propos un grand bravo au MCG pour sa production : du rêve (les super-pouvoirs), la justice (les "bons"), et enfin la réalité, pour que chaque lecteur se sente concerné » (un lecteur, *Strange*, 109).

Les lecteurs masculins font plus fréquemment de l'autonomie un idéal matériel et social. Le héros est un être solitaire qui peut souffrir en raison de ses échecs ou de ses erreurs mais il est maître de sa destinée individuelle, il est le moteur d'une action qui déroule son odyssée au cours de

laquelle les émotions servent plus à faire progresser l'action qu'à se résoudre en un tableau, en un état. Dans leurs commentaires sur les contenus, ces lecteurs s'attardent plus longuement sur les conditions de production de ces mêmes contenus, dévoilent le récit comme une construction et non comme une réalité déjà là. Le statut de l'auteur, architecte de sa création, est respecté : on s'interroge sur ses intentions, on soupèse les effets dramatiques, on s'attarde sur les enchaînements narratifs... Le récit le plus émouvant est encore le prétexte à une analyse du talent des auteurs. La caractérisation des personnages n'exclut pas l'usage de qualificatifs sexuels, peu fréquents chez les femmes : « *Phenix est une femme superbe.* »

La barrière invisible

Pour de nombreux lecteurs masculins, l'expression publique de l'émotion, la reconnaissance de l'« humanité » des personnages et du réalisme psychologique de leurs aventures ne doit pas laisser place à un flot de sentimentalisme. La féminisation des personnages et des réactions rencontre des limites. « *Votre revue devient trop "dramatico-psychologique" : Janice, Kevin O'Brian, le Pr X, Gilbert, Magneto sont morts. Faudra-t-il prendre un mouchoir au moment de lire Strange ?* » (*Strange*, 52). « *Le scénario de "Tête de fer" ressemble plus à celui d'un roman de "Nous Deux" qu'à celui d'une série de Strange ! Trop de sentiments, moins d'action qu'avant* » (*Strange*, 70). Assez de « soap opera » ! (31) Ce type d'injonction réapparaît régulièrement et sonne comme une mise en garde avant la défection imminente du lecteur. Les limites tracées à la féminisation ne ressortent certainement pas mieux que dans le cas exemplaire de la réception d'un personnage, The Silver Surfer (le Surfer d'Argent en France), dont les transformations psychologiques et gra-

(31) Dans un numéro de 1965 (*Daredevil*, 7), un lecteur américain déplore le côté soap opera de cette série et s'attire cette réponse intéressante : « Nous voulons te confier quelque chose – mais ne le dis à personne ! C'est un énorme, un effroyable secret, Stan et Wally [les auteurs de la série] adorent les soap operas ! (...) Sois sympa, d'accord ? Laisse-les s'amuser ! » La multiplication des thèmes mélodramatiques répond à la demande d'une partie du lectorat, elle révèle aussi le rôle actif des auteurs.

phiques éclairent certaines des réactions complémentaires qu'il a suscitées des deux côtés de l'Atlantique.

Sa création remonte à 1966, dans les pages d'une autre série, « The Fantastic Four » (les Quatre Fantastiques), elle doit être imputée au dessinateur Jack Kirby. Le personnage, énigmatique, silencieux, surgit sans explication dans le ciel terrestre. Son apparence accroît son étrangeté : son corps, à la fois élancé et masculin, puissant, est entièrement nu et recouvert d'une pellicule d'argent, il est dépourvu de tout organe sexuel, son visage est totalement inexpressif. Opposé aux Fantastic Four, qui ont élucidé le mystère de son apparition – il est en fait le messager ou l'éclaircir d'une entité très puissante, Galactus, qui a besoin d'absorber l'énergie de planètes vivantes pour survivre –, il découvre les émotions humaines, lui qui est étranger à tout sentiment autre que celui de puissance. Il se rebelle contre son maître dont il fait échouer les plans, mais qui le condamne à errer sur Terre, prisonnier d'une barrière invisible qui lui ôte toute possibilité de s'envoler vers d'autres espaces. Le succès rencontré par le personnage est intense et immédiat dans le courrier américain. Il incite le scénariste Stan Lee à créer un nouveau titre, un nouveau comic book qui lui est entièrement consacré et dont les premiers numéros sont mis en vente deux ans plus tard. Dans la nouvelle série, Lee va plus loin dans le domaine de la parabole (qui a visiblement provoqué la satisfaction du public), puisqu'il transforme le personnage de héros cosmique en celui qu'il surnomme avec humour « l'apôtre des galaxies », une sorte de Christ torturé appelé à vivre la rédemption avec les hommes, leur haine et leur incompréhension, pour les avoir rachetés par son sacrifice au moment où le dévoreur de monde venait symboliquement les punir de leurs péchés. Les histoires, servies par les dessins de John Buscema, habituellement très apprécié des

lecteurs, décrivent un Surfer tantôt occupé à livrer bataille malgré lui à de formidables ennemis du genre humain, ainsi le terrible Méphisto dieu des Enfers, tantôt pleurant sa condition et la femme qu'il a perdue dans le monde lointain d'où il a été arraché et métamorphosé par un Galactus en quête de messager.

Or, si la première version avait pu rencontrer les faveurs des lecteurs, la seconde déclenche leur hostilité : la série est interrompue au bout de dix-huit numéros, fait remarquable dans une période où les super-héros édités par Marvel, jusqu'aux plus insignifiants, se vendent comme des petits pains. Quelques années plus tard (1969-1970), en France cette fois, la série éclipse toutes les autres, y compris celle qui sera la plus populaire dans la durée, l'Araignée. Quelles peuvent être les raisons d'une telle divergence, par deux occasions, dans les jugements de valeurs ? Une lecture du courrier de l'époque, du courrier imprimé à la suite de la réédition de la série en France à la fin des années 70, ainsi que de celui suscité par le lancement d'une nouvelle série aux Etats-Unis en 1987, permet d'apporter une réponse.

Un débat concernant ce personnage s'instaure dès la publication du journal qui lui est consacré. Les arguments utilisés en sa faveur ou en sa défaveur sont certes variés (32) mais ils sont assez cohérents pour être regroupés en deux grands camps, deux ensembles logiques de positions. Pour certains, le Silver Surfer de Lee et Buscema est ennuyeux, rébarbatif : reproche est fait aux auteurs de prendre le personnage trop au sérieux, de vouloir trop chercher à faire passer des « messages ». Plusieurs lecteurs américains s'opposent à ce qu'ils nomment « editorialisation in the comics », les auteurs n'ont pas à grimper sur une caisse pour prêcher (« don't get on a box and preach », *Silver Surfer*, 10, 1969) (33). D'autres demandent simplement que les histoires concernent moins des person-

(32) L'interprétation reste toujours ouverte, même pour un produit « populaire ».

(33) Sur ce point, la réception diffère en France et aux Etats-Unis, pays dans lequel le rejet de la dimension ouvertement religieuse est marqué, non par irreligion, au contraire, mais par idéal politique de séparation des sphères.

nages allégoriques et plus des personnages quotidiens, « réels ». Ils manifestent globalement leur rejet d'une intellectualisation trop affirmée ou trop affichée de la série. Ses admirateurs, à l'inverse, justifient leur préférence par un discours sur la complexité des thématiques proposées. Cette série est à peu près la seule des séries de super-héros, habituellement superficielles, à apporter une réflexion poussée sur la condition humaine. La convocation, dans les colonnes du courrier américain, d'un enseignant ébloui par les histoires du Silver Surfer, longuement cité, est bien le signe que cette série est prisée par une population plus éduquée et plus âgée que la moyenne du public des comics de super-héros (34).

Cette opposition se superpose en partie à une seconde : d'un côté ceux que les « lamentations » du personnage ennui, de l'autre ceux qui retrouvent dans ses souffrances tout le « pathos humain ». En France comme aux Etats-Unis, à chaque édition ou réédition de la série, les débats sont exceptionnellement vifs et ritualisés, ce qui constitue certainement une preuve des limites de l'engouement de la série dessinée par Buscema en France. Cet engouement ne concernait certainement pas une grande fraction du lectorat. Cette série, plus ambitieuse, à connotations religieuses, un peu plus littéraire que les autres, rebutant peut-être une fraction de lecteurs restés à l'époque anonymes : rien ne permet de garantir que la publication indépendante de cette série, comme aux Etats-Unis, et non au sein d'une revue contenant plusieurs séries, aurait été couronnée de succès.

« *Surfer : un peu gnangnan à la fin à cause de ses lamentations puériles.* » (Nova, 17).

« *Le Surfer d'Argent est (excusez-moi l'expression) complètement idiot. Ces lamentations, ces pleurs, ces cris, ces souffrances,*

ces grincements de dents ne feront pas de cette série une leçon pour l'humanité. Stan Lee essaie toujours d'attendrir le lecteur. Il me fait rire. » (Strange, 105).

« *Je voudrais dire [au lecteur cité ci-dessus et dont la lettre a été publiée dans un numéro précédent] que la série "Silver Surfer" n'est pas une romance mais un monument de la B.D., primo par son scénario qui est une réflexion amère sur l'humanité qui n'a rien de risible, ensuite par la puissance de son dessin, celui de Big John Buscema, dont le style influença toute une génération de dessinateurs de Marvel.* » (Nova, 13).

« *(Le Surfer d'Argent) voit notre monde de haut et, contrairement à nous, peut mieux le juger vu qu'il n'y appartient pas et qu'il n'est pas pris dans la chaîne qui entraîne tous les jours des millions d'êtres humains.* » (Nova, 23).

Le conflit ne se réduit pas à la confrontation de ces seuls arguments, il emprunte également la forme d'un débat esthétique qui ne trouve pas tout son sens dans ce conflit mais qui tire tout de même de ce dernier une partie de sa signification. Il n'est pas impossible en effet de dégager des comparaisons multiformes que font régulièrement les fans des graphismes de Jack Kirby et de John Buscema des couples de qualificatifs qui ne sont pas révélateurs seulement de dispositions esthétiques (35). Ce que les admirateurs de Kirby, et ses critiques, reconnaissent mutuellement c'est, pour reprendre l'expression d'une dessinatrice américaine, que cet auteur dessine au plus haut point « comme un homme » (36). Les partisans de Buscema critiquent la forme caricaturale des dessins de Kirby, l'aspect massif de ses personnages, leur musculature démesurée, et louent au contraire la douceur du trait de Buscema, son aptitude à rendre une atmosphère, à ne pas exagérer outre mesure la virilité des héros. Le Surfer du

(34) Lettre de novembre 1969, *Silver Surfer*, 10.

(35) J. BUSCEMA, né en 1927, formé au Pratt Institute, apparaît alors dans l'ensemble de la profession et chez les lecteurs comme le challenger de J. KIRBY (1917-1994), auteur autodidacte, surnommé le « King » parce qu'il a dominé l'industrie des comics pendant près de trente ans et établi pour la période les canons de la représentation des super-héros.

(36) ROBBINS, YRONWODE, 1985.

premier est tout de puissance et de noblesse, le second de réalisme et d'amour. L'opposition est perçue par de nombreux lecteurs pour lesquels, il est important de le noter, la cohabitation entre les deux modèles n'est pas toujours vécue de manière conflictuelle.

« Jack Kirby possède un style personnel, certes, mais non point caricatural. Lui seul, à mon avis, est capable de "rendre" une impression d'énergies et de pouvoirs illimités. Ses BD sont extrêmement manichéennes et abondent de dieux à forme humaine et d'êtres déformés par le mal. » (Nova, 13).

« [Buscema] sait recréer une atmosphère terriblement réaliste, qui vous prend à cœur, et ses dessins expriment mieux les sentiments et les états d'âme de ses personnages que trois pages de baratin littéraire. J'admire Kirby, mais les dessins de celui-ci ne sont pas adaptables à n'importe quel personnage, ils ne conviennent pas à l'Araignée, à Daredevil, à Iron Man, bref à tous ces personnages qui ne s'accroissent que d'un style très réaliste. Ils vont par contre fort bien aux Fantastiques dont les histoires sont plus... fantastiques (elles comportent en effet plusieurs space operas, auxquels le style puissant et dynamique de Kirby va comme un gant) » (Strange, 99).

Tout se passe comme si, dans la première version du personnage, ce qui avait séduit les lecteurs était cet ensemble de caractéristiques narratives, psychologiques, graphiques, qui permettaient d'associer le Surfer à un héros puissant, autonome, « amoureux des étoiles » et d'elles seules, condamné par le destin, c'est-à-dire par une force impersonnelle, imprévisible, à découvrir cet univers autre, celui des émotions humaines, à travers la compassion et l'amour, et comme si, dans la seconde version, les lecteurs avaient vu dans le Surfer un individu au physique et aux pouvoirs plus médiocres, amoureux d'une femme qui lui était refusée, confronté à des sentiments de haine qu'il ne connaissait pas,

obligé malgré lui à livrer bataille. D'une part un héros, un chevalier, qu'une barrière invisible retient sur notre planète et force à lutter contre sa nature indépendante, sur-humaine, inhumaine, « masculine ». Un personnage attardé dans l'enfance et dans l'indifférenciation sexuelle, solitaire, hors des lois, amené à les découvrir (37). D'autre part un être humain, trop humain, « féminisé », empêché par la barrière de retrouver à la fois une véritable vie sociale et amoureuse, mais aussi de retrouver le chemin des étoiles et d'accomplir sa nature héroïque. A chaque fois, mais de deux points de vue divergents, une frontière est tracée entre une identité masculine dont la définition demeure dominante, idéalisée, et une identité aménagée.

La relance du débat, une vingtaine d'années plus tard, vient confirmer ce constat. Tirant la leçon de l'échec initial, l'éditeur américain propose en 1987 une nouvelle version du personnage, dont on peut affirmer qu'elle est plus proche du standard des séries américaines de super-héros. Dans le n° 2 de la nouvelle série, l'éditeur soutient que l'effondrement des ventes de l'ancien Surfer est imputable au fait que ce personnage, quoique vainqueur de nombreux combats, est toujours représenté comme échouant à s'évader de sa prison terrestre, « ce qui ne le rendait pas très héroïque ». La mobilisation des admirateurs de l'ancienne version est immédiate. La vanité de l'effort n'appartient-elle pas à la définition de l'héroïsme, se demande un lecteur cultivé qui évoque les grands exemples littéraires : Hector contre Achille, Don Quichotte contre les moulins à vent ? Le Surfer n'est-t-il pas avant tout le représentant d'un courant philosophique, introspectif, presque disparu aujourd'hui ? (*Silver Surfer*, 6, Marvel Comics Group, 1987). C'est peut-être dans la lettre d'un détracteur du Surfer « larmoyant » que figure par contre l'une des explications les plus limpides du décrochage de nombreux lecteurs du Surfer « humanisé » :

(37) L'asexuation, ici, n'est pas une manière de se placer hors des divisions de sexes mais de retrouver ces divisions en idéalisant une identité masculine fondée sur la pureté, le refus du mélange, de la compromission avec le sentimental.

« Lorsque le Surfer d'Argent a été introduit, j'ai été fasciné par le concept. C'était un être véritablement étranger (alien being), mais dont je pouvais toujours comprendre les motivations. Je me représentais le Surfer comme ayant servi Galactus depuis des décennies, peut-être même des siècles, avant son arrivée sur Terre. Il me semblait évident que son épiderme invulnérable et son pouvoir cosmique devaient l'empêcher de se comporter comme un être humain normal. De plus, le Surfer était amoureux de la grandeur de l'univers (...). Sa gloire, c'était d'être capable de s'élever jusqu'aux étoiles, d'être LIBRE ! Puis parut le premier numéro du Silver Surfer. (...). Tout à coup il devint clair que le Surfer n'avait pas servi Galactus depuis des décennies (...). De plus, le Surfer n'était pas amoureux des splendeurs de l'univers (idée parfaite pour un personnage cosmique). A la place, il était amoureux de Shalla-Bal. De fascinant étranger duquel je pouvais me sentir proche il se réduisait à un être humain doté de pouvoirs spéciaux, un de plus. » (Silver Surfer, 6, Marvel Comics Group, 1987, ma traduction) (38).

Changements et constantes du masculin

Si les bandes dessinées de super-héros représentent un haut lieu d'apprentissage et de confirmation de la masculinité dans les sociétés occidentales, un espace dans lequel les barrières entre les sexes sont introduites, elles ne sont pas pour autant de

simples instances de reproduction des caractéristiques sexuels, de perpétuation d'un ordre traditionnel. Pour une fraction importante de lecteurs intensifs, elles permettent au contraire un travail de construction d'une identité masculine problématique. Il y a dans ces bandes dessinées considérées généralement comme « machistes » des éléments narratifs codés traditionnellement comme « féminins » (la romance) qui suscitent des réactions qui peuvent être en partie classées comme « féminines ». Celles-ci ne trahissent pas seulement l'existence d'une émotivité adolescente, bien compréhensible mais qui serait étouffée par la suite (39), encore moins une homosexualité latente du lectorat (40). Elles traduisent une plus grande perméabilité sur la période (1960-1990) de l'univers masculin des catégories moyennes et supérieures à des conditions sociales nouvelles ainsi qu'une accommodation à ces conditions nouvelles à travers l'invention d'une posture masculine originale. La présence d'affects classés « féminins » ne consiste pas seulement en une convocation de valeurs que l'on congédierait par la suite pour mieux réaffirmer des valeurs masculines authentiques, elle ne produit pas seulement un attendrissement du héros, une conversion à des valeurs féminines, chargées d'être remises en cause en dernier ressort, par un raidissement ultime du héros – figure qui serait en quelque sorte symétrique de celle évoquée par Radway (41) à propos des lectrices de romans à l'eau de rose. Celles-ci adhèrent aux valeurs de ces romans, campant un univers ultra-patriarcal, pour mieux se donner

(38) Un critique auteur de comics, M. EVANIER, donne une version assez similaire de l'affaire : « C'était un personnage étonnant, cet innocent aux yeux démesurés venu de l'espace, doté d'un pouvoir incroyable et qui errait sur Terre, emprisonné, essayant de comprendre les humains, de comprendre l'amour (...) Le problème est venu à mon avis du fait qu'ils ont changé le concept. (...) il devenait tout à coup un personnage humain (...) Je me souviens m'être dit en lisant cela : "Non, c'est faux." Le Surfer d'Argent n'a jamais été humain. (...) ce n'était plus ce Surfer qui volait autour des Quatre Fantastiques, qui ne savait pas ce qu'était l'amour, qui ne comprenait pas les émotions humaines les plus simples. Je n'ai donc pas aimé les premiers numéros mais, une fois que je surmontai le problème, les suivants m'apparurent extraordinaires » (interview in *The Comics Journal*, 112, 1986, ma traduction).

(39) L'adolescence n'est pas une transition naturelle, biologique, vers l'âge adulte, elle est une construction historique dont l'existence est une preuve de la diffusion de problématiques intimistes. En outre, elle peut de moins en moins être cantonnée à un intervalle de temps qui irait grosso modo de la puberté aux vingt ans, car elle s'allonge interminablement dans les pays occidentaux (CHAMBOREDON, 1985, GALLAND, 1994).

(40) Pour l'élaboration d'une véritable lecture homosexuelle du personnage de Batman, voir MEDHURST (1991), qui revient aussi sur les accusations d'homosexualité qui ont couramment été portées contre les bandes dessinées de super-héros dans les années 50.

(41) RADWAY, 1984.

en conclusion la fiction d'une conversion masculine aux valeurs féminines. Ce procédé, que l'on pourrait résumer en une formule, «pour retrouver son âme il faut l'avoir perdue», n'est pas seul en action. Il n'y a pas à l'œuvre de mécanisme purement conservateur. Ce que les réflexions sur les contenus démontrent, à travers l'expression d'une émotivité, des interrogations sur les expériences sentimentales, c'est l'infiltration d'un univers patriarcal par des valeurs qui lui sont traditionnellement hostiles. Pour les lecteurs, l'immersion dans les bandes dessinées de super-héros apparaît à la fois comme une ratification de la domination masculine, une mise en conformité avec ses valeurs et un processus d'essais-erreurs au cours duquel est testée une adaptation à des valeurs nouvelles. Ceci signifie que ces BD, aux contenus codés comme outrancièrement masculins (muscles, violence physique, technique omniprésente...), font partie de ces médias qui rendent en fait possible une réflexion de leurs lecteurs masculins sur leur identité dans une société où les différences entre garçons et filles s'estompent en partie, mais où l'impératif de virilité subsiste toujours. Elles rendent possible la découverte et l'utilisation de ressources psychologiques que l'on peut de moins en moins coder comme spécifiquement féminines, sans trahir véritablement une féminisation, sans entrer en rupture avec les codes masculins. La virilité demeure en effet une valeur centrale dans un certain nombre de secteurs sociaux : dans les milieux populaires, où l'expression de la force masculine est ouvertement requise, dans l'enceinte militaire, dans la plupart des activités sportives, où la compétition est mise en avant, dans les groupes de pairs masculins de tous âges. Elle n'est pas indépendante non plus, tout au long de l'existence, d'une demande féminine qui se transforme avec la « libération de la femme » mais qui repose toujours fortement sur des attentes minimales de mascul-

linité dure, sur des repères traditionnels (ce que démontre le rejet de la figure de l'« homme mou ») (42). Au cours de l'enfance et de l'adolescence, l'agressivité physique, l'affirmation d'une supériorité par la bravoure et la dureté sont réclamées implicitement chez les jeunes garçons, dans leurs milieux familiaux, dans les groupes d'amis, à l'école, où la ségrégation sexuelle est affirmée, plus affichée qu'elle n'a besoin de l'être par la suite. La virilité est un marqueur social fort qui ressurgit dès que l'on est sorti du cadre abstrait et public du courrier des lecteurs, lequel permet un travail sur soi d'autant plus efficace qu'il représente une médiation lointaine. En situation de face-à-face, ces mêmes lecteurs qui s'attachent aux narrations mélodramatiques dans les revues de super-héros vont marquer leurs distances à leur égard. On retrouve beaucoup moins dans les entretiens ces analyses psychologiques qui fleurissent dans le courrier. Chez les adolescents, parler des super-héros revient à évoquer des objets politiques ou spéculatifs, des images choc, des combats, des histoires particulièrement frappantes, à présenter immédiatement ses goûts et ses dégoûts pour tel ou tel personnage, telle ou telle série. L'émotion face à la mort d'un personnage n'est pas spontanément confessée, les sentiments font l'objet d'une déniégation, sauf lorsque des questions viennent à porter explicitement sur ce point. Ce petit dialogue avec un ancien lecteur est particulièrement éclairant :

– « Tu as lu l'histoire de la mort de Gwen ?

– Ah, oui, ça m'a fait chialer cette histoire. J'étais gamin à l'époque» (étudiant, 27 ans).

De la même façon qu'ils manifestent de réelles réticences face aux séries sentimentales codées comme féminines (43), les garçons « oublient » généralement dans les entretiens d'évoquer tout ce fond sentimental et relationnel qui a indubitablement contribué au succès de leurs séries. Ils le

(42) Ce rejet reçoit une formulation savante dans l'ouvrage d'E. BADINTER sur l'identité masculine, dont la conclusion est un appel à une alliance des côtés « solide » et « sensibles » de l'homme (BADINTER, 1992).

(43) Ainsi D. PASQUIER montre bien l'hostilité masculine à l'égard d'une série féminine telle que « *Hélène et les garçons* » (PASQUIER, 1994).

taient ou le résumé d'une phrase laconique : « J'aimais bien l'Araignée parce qu'il y avait aussi la vie quotidienne », « le Surfer était plus humain » (étudiant, 21 ans). Cet oubli ne trahit pas, ou pas seulement, une infirmité, une incapacité d'entrer dans le cycle de la romance, de produire de la narration, infirmité qui serait spécifiquement masculine, les filles développant de plus grandes compétences narratives et psychologiques parce qu'elles ont été placées du côté de l'inactivité, de la lecture, du domestique, parce que la sociabilité féminine repose sur des conversations ininterrompues portant sur les sentiments et sur les conduites à mener (ce que conclut Sharon Thompson à l'issue d'une enquête intéressante) (44). Il révèle une activité élémentaire de prise de distance à l'égard de ce qui est classé comme féminin, qui peut s'évanouir en partie dans des espaces masculins où la féminisation n'est pas vécue comme telle. Le silence masculin, dans les entretiens, est pour partie un effet d'enquête, d'imposition de problématique, au moins autant que peut l'être la volubilité sentimentale masculine dans les courriers de revues qui la suscitent ou l'entretiennent.

L'intrusion du romanesque dans un domaine réservé de l'adolescence masculine, la littérature de super-héros, n'est qu'un signe parmi d'autres de la diffusion d'une « culture psychologique », elle participe de ce phénomène qui voit l'expansion du roman depuis plus de deux siècles et la mise à la disposition d'un public de plus en plus large de notions empruntées aux disciplines psycholo-

giques, la mise à disposition de conditions nouvelles d'apprentissage, notamment le développement d'habitudes introspectives. Elle n'est pas indépendante de la scolarisation massive et prolongée d'une large part de la population à partir des années 50 – qui implique une présence plus longue des garçons dans les foyers parentaux (domaine traditionnellement réservé des femmes) (45) – et de ses corollaires, le poids croissant des compétences culturelles dans les stratégies sociales, le choix du conjoint à partir d'éléments psychologiques plus qu'économiques. Le succès inattendu des séries de super-héros à partir des années 60, contrastant avec la morne indifférence de la décennie précédente, s'explique notamment par le travail d'auteurs qui ont perçu à l'époque l'apparition d'une demande adolescente. Dans ce contexte de psychologisation de la société, il n'est pas possible d'affirmer que l'homme est laissé sur le bord de la route, inchangé, à la traîne, comme l'affirme Giddens (46), qui s'appuie sur les recherches de Thompson pour dénier toute participation masculine véritable à ce processus. Tout en ne se départissant pas de la plupart des traits qui le caractérisent traditionnellement, l'homme est entré lui aussi dans les méandres et les délices de l'intimité. Encore est-il nécessaire d'opérer quelques distinctions entre les différentes composantes de la population masculine. Le résultat que je produis ne concerne qu'une fraction de cette population, celle des catégories moyennes et supérieures. Le lectorat assidu des revues de super-héros provient en effet majoritairement des milieux urbains moyennement à très cultivés (47). La psy-

(44) Cette enquête portait sur 150 adolescents américains des deux sexes et consistait en une série d'entretiens sur leur vie amoureuse (THOMPSON, 1989).

(45) La prolongation de la durée de la jeunesse peut être envisagée comme un phénomène touchant indistinctement les genres, mais aussi comme un phénomène affectant les genres. H. KRÜGER appuie son analyse du processus sur une hypothèse qu'elle formule ainsi : « les phénomènes qui frappent aujourd'hui la jeunesse masculine sont les mêmes que ceux auxquels la jeunesse féminine a de tous temps été confrontée, alors que la jeunesse féminine est seulement en train de se voir reconnaître socialement les contours dont nous déplorons la perte chez la jeunesse masculine » (KRÜGER, 1994).

(46) GIDDENS, 1992.

(47) Aux Etats-Unis, la relation entre revenu ou diplôme et lecture de BD de super-héros est positive depuis les années 60 (elle était négative dans les années 40, cf. PARSONS, 1991). Ce résultat est en conformité avec les résultats généraux sur la bande dessinée, dont on sait en France que les plus forts lecteurs se recrutent dans les milieux moyens et supérieurs, aux niveaux d'études élevés. J'ai procédé à une ventilation par taille d'agglomération des annonces de lecteurs parues dans la revue *Strange* ; il ressort qu'il existe une corrélation positive entre la taille de l'agglomération et la lecture de cette revue : il y a une très forte surreprésentation des villes, et notamment de Paris, dans les courriers publiés ainsi que dans les annonces d'échanges de revues entre lecteurs (sur un échantillon de plus de 1000 lettres). *Strange* a donc un lectorat de mass media (toutes les catégories sociales sont lettrées) mais les plus fervents lecteurs appartiennent surtout aux catégories moyennes et supérieures.

chologisation y est ouvertement à l'œuvre, alors que dans les autres milieux elle peut apparaître contrariée parce que peu visible ou très partielle.

Les différenciations sociales subsistantes prouvent d'ailleurs que la psychologisation de la société n'est pas un phénomène désincarné, neutre socialement, touchant indistinctement tel ou tel individu ou groupe d'individus, mais l'aboutissement de transformations sociales, juridiques et économiques multiples interprétées par les individus. On voit bien avec de Singly (48) que pour une partie des hommes la « féminisation » des comportements ne représente pas une menace sexuelle car elle n'implique pas un abandon des modes traditionnels de valorisation (la science, la discussion publique) grâce auxquels l'autorité masculine est préservée. La dévalorisation des attributs virils et elle seule handicape ceux qui s'y réfèrent, les membres des catégories populaires. Les entretiens montrent bien que les lecteurs, s'ils entrent à petits pas dans la narration sentimentale, repoussent également avec l'âge tous les aspects « populaires », « hyper-masculins », des séries. Pour bien souligner leur sortie de l'adoles-

cence, les lecteurs ayant abandonné depuis longtemps ces revues les qualifient pour certains de « puériles », alors que d'autres se moquent des « gros bras », évoquent en souriant « les super-costauds et toutes leurs histoires compliquées ». Ceux qui sont restés lecteurs occasionnels, voire réguliers, se passionnent pour les renouvellements esthétiques ou pour les thématiques socio-politiques. Il y a mise en veilleuse des attributs virils, mise au placard des habits démodés, abandon d'un terrain au neutre, opération qui peut s'inscrire dans le cadre d'une défense des territoires masculins les plus importants. Il reste que cette « féminisation » ne peut être produite seulement comme le résultat de stratégies mais aussi comme facteur pesant sur les stratégies, comme modification des conditions mêmes de l'apprentissage masculin. De plus, elle n'implique pas la disparition de la référence à des valeurs de virilité. Les attributs mis de côté demeurent sous-entendus et exigibles. La virilité demeure constitutive du masculin : la psychologisation, entendue comme processus de compréhension de l'autre, rapprochant les genres, suppose qu'il y ait au départ altérité.

(48) DE SINGLY, 1993.

RÉFÉRENCES

BADINTER E., *XY. De l'identité masculine*, Editions Odile Jacob, 1992.

BAILEY B., « An inquiry into love comic books : the token evolution of a popular genre », *Journal of Popular Culture*, X, 1, 1976.

BARKER M., *Comics, ideology, power and the critics*, Manchester University Press, 1989.

BLEICH D., « Gender interests in reading and language », in FLYNN E. et SCHWEICKART P., (éd.), 1986.

BROD H. (éd.). *The making of masculinities*, Boston, Unwin Hyman, 1987.

BUCKINGHAM D. (éd.). *Reading audiences. Young people and the media*, Manchester University Press, 1993.

BUCKINGHAM D., « Boys' talk : television and the policing of masculinity », in BUCKINGHAM D. (éd.), *Reading audiences. Young people and the media*, Manchester University Press, 1993.

CHAMBOREDON J.-C., « Adolescence et post-adolescence : la "juvénisation". Remarques sur les transformations récentes des limites et de la définition sociale de la jeunesse », in ALLÉON A.-M., MORVAN O. et LEBOVICI S. (éd.), *Adolescence terminée, adolescence interminable*, Presses Universitaires de France, 1985.

CHOMBART DE LAUWE M.-J. et BELLAN C., *Enfants de l'image*, Payot, 1979.

CRAIG S., (éd.). *Men, masculinity and the media*, Newbury Park, CA : Sage, 1992.

DORFMAN A., *The Empire's old clothes*, New York, Pantheon Books, 1983.

ECO U., *De Superman au surhomme*, Grasset, 1993.

FLYNN E. et SCHWEICKART P.(éd.). *Gender and reading : essays on readers, texts and contexts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1986.

FRIEDMAN L., *Sex role stereotyping in the mass media. An annotated bibliography*, New York, London, Garland Publishing Inc., 1977.

GALLAND O., « Adolescence et post-adolescence : la prolongation de la jeunesse », in MAUGER G. et al., *Jeunesses et sociétés : perspectives de la recherche en France et en Allemagne*, Armand Colin, 1994.

GIDDENS A., *The transformations of intimacy*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

GLICKSOHN S., *The poison maiden and the great bitch : female stereotypes in Marvel superhero comics*, Baltimore, T.K. Graphics, 1974.

HEARN J. et MORGAN D. (éd.). *Men, masculinities and social theory*, London, Unwin Hyman, 1990.

JENKINS H., *Textual poachers : television fans and participatory culture*, Routledge, New York and London, 1992.

JEWETT R. et LAWRENCE J., *The american monomyth*, Garden City, New York, Anchor Press, 1977.

KRÜGER H., « La prolongation de la durée de la jeunesse : un phénomène différencié selon les sexes », in MAUGER G. et al., *Jeunesses et sociétés : perspectives de la recherche en France et en Allemagne*, Armand Colin, 1994.

MAIGRET E., « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 67, 1994.

MEDHURST A., « Batman, deviance and camp », in PEARSON R. et URICCHIO W. (éd.), 1991.

MEHL D., « La télévision compassionnelle », *Réseaux*, 63, 1994.

PARSONS P., « Batman and his audience : the dialectic of culture », in PEARSON R., URICCHIO W. (éd.), 1991.

PASAMONIK D., « Japon, Etats-Unis, Europe : les trois principaux marchés de la bande dessinée mondiale », *La lettre dossier, supplément à la lettre d'information de France Edition*, 4, janvier 1994.

PASQUIER D., « Hélène et les garçons : une éducation sentimentale », *Esprit*, juin 1994.

PEARSON R. et URICCHIO W. (éd.). *The many faces of the Batman : critical approaches to a superhero and his media*, New York, London, Routledge, Chapman and Hall, 1991.

PLECK J. H., « The theory of male sex-role identity : its rise and fall, 1936 to the present », in BROD, 1987.

RADWAY J., *Reading the romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.

ROBBINS T. et YRONWODE C., *Women in the Comics*, Eclipse Comics, 1985.

SEFTON-GREEN J., « Untidy, depressing and violent : a boy's own story », in BUCKINGHAM D. (éd.), *Reading audiences. Young people and the media*, Manchester University Press, 1993.

SINGLY (de) F., « Les habits neufs de la domination masculine », *Esprit*, novembre 1993.

SPIGEL L. et JENKINS H., « Same Bat channel, different Bat times : mass culture and popular memory », in URICCHIO W. et PEARSON R. (éd.), 1991.

THOMPSON S., « Search for tomorrow : or feminism and the reconstruction of teen romance », in VANCE C., *Pleasure and danger. Exploring female sexuality*, London, Pandora, 1989.

WELZER-LANG D. et FILIOD J.-P. (éd.). *Des hommes et du masculin*, Presses Universitaires de Lyon, 1992.

WILLIAMS J. P., *The evolution of social norms and the life of Lois Lane : a rhetorical analysis of popular culture*, Ph. D, The Ohio State University, 1986.

YOUNG T., « Are comic book superheroes sexist ? », *Sociology and social research*, 4, 1991.