

Jordy Quétard

Mémoire de Master seconde année, Anglais LLCE

Université Stendhal, Grenoble 3

**Le Super-Héros patriote et son rôle pendant la
seconde Guerre mondiale :
Captain America, 1939-1945**

Volume 1

Sous la direction de Claire Maniez

Copyright 2012

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Mme Maniez et Mr Besson de m'avoir guidé lors de l'écriture de ce mémoire, et d'avoir accepté de corriger des fautes parfois honteuses. Je remercie également les fans de Captain America m'ayant permis de faire l'acquisition des *scans* de leurs magazines, mes pointilleux relecteurs Jérôme et Isa, et tous mes proches m'ayant soutenu dans ce projet.

Volume 1, Table des matières

Introduction	4
D'un Captain à l'autre	4
1. Les comics de guerre et la propagande	11
a. Le comic-book part en guerre	11
b. Le comic-book, outil de propagande ?	23
c. Hégémonie et comic-book	32
2. Incarner la nation : La construction du super-héros patriote	38
a. Le genre super-héroïque comme culture américaine.	38
b. Comprendre la spécificité d'un nouveau symbole territorial	44
c. L'Amérique passe à l'action : l'évolution du super-héros patriote	51
d. La représentation des forces Alliées	59
3. Localiser l'Ennemi	66
a. Intégrer ou désintégrer : l'Américain, est-il un ennemi de l'Amérique ?	66
b. Le nazi, l'ennemi idéologique	72
c. Le Japonais, l'ennemi racial	82
d. La magie d'un autre temps et les dangers de la science	91
Conclusion	100
Une échappatoire en demi-teinte ?	100

Introduction

D'un Captain à l'autre

Captain America s'est imposé comme l'un des dix héros les plus reconnus aujourd'hui, et souvent parmi les cinq plus grandes créations de l'âge d'or du comics – entre 1939 et 1954 –, aux côtés de Superman, Batman, Wonder Woman ou encore Captain Marvel¹. Dès décembre 1940², l'Amérique découvre dans les kiosques un nouveau héros qui deviendra le symbole de la nation dans le milieu du comic-book. Steve Rogers, l'alter ego de Captain America – également surnommé « Cap' », est un jeune Américain trop chétif pour être accepté dans l'armée, mais avec une véritable volonté de servir son pays pour combattre les forces de l'Axe. Il accepte alors de participer à un programme gouvernemental visant à faire de lui le premier d'une lignée de super-soldats physiquement et intellectuellement augmentés par un sérum spécial. Alors qu'un espion nazi infiltré parmi les scientifiques détruit le sérum, Steve Rogers devient le seul et unique super-soldat aux capacités modifiées : Captain America. Le super-héros arbore les couleurs du drapeau américain, prêt à combattre les saboteurs nazis et à défendre les valeurs de son pays.

¹ Les exemples de ce succès sont nombreux. D'une part Captain America a un chapitre dédié dans les ouvrages de Weinstein et Wandkte. Il est souvent cité comme exemple lorsqu'il s'agit d'introduire un chapitre sur les super-héros de la seconde guerre mondiale (Wright 30 ; Gabilliet 45 ; Rhoades 33), et se retrouve dans de nombreux billets de blogs proposant des classements des meilleurs super-héros ou des plus populaires, comme par exemple : <http://comicbooks.about.com/od/characters/tp/topsuperhero.htm> (consulté le 5 juin 2012) ; <http://uk.ign.com/top/comic-book-heroes/6> (consulté le 5 juin 2012).

² À cette époque, les dates apparaissant sur la couverture d'un magazine n'étaient pas une date de parution, mais indiquaient davantage une date limite pour être gardé en kiosques. Ainsi si la date de couverture du premier Captain America montre bien « March 1941 », l'on compte habituellement quatre mois en moins pour retrouver la date exacte de parution – ce que fait Gabilliet dans son histoire des comics (45).

Phénomène rare, le personnage est intégré d'emblée dans une revue à son nom – même un héros comme Batman n'a eu le droit à un magazine à lui qu'une bonne année après sa création –, prouvant d'ores et déjà la valeur que la maison d'édition Timely Comics accorde au personnage. Et si Captain America est bien loin d'être le seul et unique super-héros patriotique, il deviendra vite l'emblème de cette génération de super-héros dont la plupart ne se trouvent plus aujourd'hui que chez quelques collectionneurs d'illustrés rares. Déjà *Captain America Comics #1* atteint le million d'exemplaires vendus, un succès à la « hauteur de Superman » (Dittmer, « America » 407), qui inspira plus tard les producteurs d'Hollywood. Un *serial* mettant en scène le héros sortit sur les écrans en 1944, honneur réservé aux héros les plus iconiques – précédemment, seuls Captain Marvel (1941) et Batman (1943) étaient passés par là.

D'autres critères renouvèleront le succès du personnage, et surtout, le tireront du lot parmi le nombre incalculable de super-héros des années 40. Tout d'abord, ses créateurs, Joe Simon et Jack Kirby, étaient parmi les meilleurs créateurs de leur génération. Jack Kirby est souvent considéré comme l'instigateur d'une nouvelle forme de dynamique dans la bande-dessinée américaine, n'hésitant pas à insister sur les lignes de mouvement, à faire dépasser les personnages des bords, et à créer des découpages originaux. Il fut aussi le premier à « impressionner les lecteurs » avec des gigantesques dessins introduisant les histoires - ou *splash-pages* – s'étendant sur deux pages adjacentes au lieu d'une seule (Rhoades 34, voir par exemple Annexe 2.2). Certains chercheurs le désignent même comme l'artiste le plus influent de l'histoire du medium (Duncan et Smith 111 ; Wright 35). Ainsi, a posteriori, c'est-à-dire à partir des années 70 où l'importance des auteurs prend le dessus sur l'importance des personnages et que se développe en parallèle le marché de la collection du comics (Gabilliet 102), les revues du Captain des années 40 deviennent on ne peut plus recherchées. Il s'agissait en effet du premier vrai succès de cet artiste hors-norme, et un nouveau départ pour l'illustration américaine:

The conventional wisdom for mainstream comic-books, with their emphasis on action and adventure genres, is that figures in a panel must be arranged asymmetrically to make both the characters and their actions seem more dynamic. Kurtzman claims that most composition in early comic-books “was static, pale, anemic,” until Joe Simon and Jack Kirby’s work on Captain America created dynamic composition through opposing lines that clashed and exploded all over the panels. (Duncan et Smith 141)

Il est à noter cependant que ce duo créatif ne travailla pour Timely Comics qu'un an à compter de la création du personnage, et qu'une série d'imitateurs plus ou moins talentueux, tels Al Avison et Syd Shore, suivirent leur voie. Le succès du personnage déclina fortement après la guerre et il tomba peu à peu dans l'oubli – en février 1950, les histoires n'étaient même plus des aventures super-héroïques mais plutôt des récits gothiques dans lesquels le personnage n'avait plus qu'un rôle mineur. Enfin en 1953, le personnage revint pour combattre les communistes – « commie smasher » comme l'indique la couverture de *Captain America Comics #76* –, mais la série ne rencontra guère de succès et fut interrompue l'année suivante. Ainsi, si la première année du personnage est bel et bien devenue une source de fascination pour les collectionneurs, il en fallait bien plus pour que le personnage pût devenir une icône plus mémorable.

Il sera donc nécessaire d'attendre les années 60 pour que Captain America devienne une valeur sûre et durable. Alors que le genre super-héroïque était de nouveau mis à l'ordre du jour, notamment avec la maison d'édition Marvel menée par le scénariste Stan Lee – qui était par ailleurs rédacteur en chef de *Captain America* durant les années 40 – et les illustrateurs Steve Ditko et Jack Kirby, Captain America ressortit des tiroirs de son inventeur, et l'équipe créative choisit de l'intégrer dans le groupe de super-héros des Vengeurs – ou *Avengers* en anglais. Dans le fascicule *The Avengers #4* (datant de Mars 1964), les Vengeurs trouvent le corps du super-héros patriote gelé dans un bloc de glace et le raniment. Depuis cette nouvelle vie, Captain America a connu une publication sans interruption.

Le Captain America des années 40, comme nous le verrons, reflète une idéologie qui ne questionne jamais le bien-fondé de ses actions ni la bonté et la grandeur des États-Unis. Mais, l'Amérique changeant, et le medium devenant plus adulte, plus diversifié et laissant une plus grande liberté aux créateurs, le personnage deviendra un terrain de discours sur l'identité américaine, sur ce qu'elle est ou ce qu'elle doit être. Une étude complète sur le personnage pourrait bien présenter l'esquisse d'une histoire de la perception de l'identité américaine. Comme l'affirme un spécialiste du personnage :

Whether fighting against government conspiracies following the Watergate debacle, waging the "War on Drugs" in the 1980s, or using guerrilla tactics to oppose government surveillance during the current "War on Terror," the Star-Spangled Avenger has been there for many (but not all) of the American Century's most definitive ideological conflicts. (Dittmer, « Retconning » 35)

S'il ne sera pas ici question d'étudier la totalité des incarnations du personnage, il paraît important, avant d'en venir à une étude de fond du 'premier' Captain America, de citer deux exemples qui tendront à montrer la variété des discours que l'on pourra trouver par la suite chez un Captain America bien loin de ses origines souvent dites « propagandistes ».

Le personnage des années 60 ne devint pas un fervent défenseur des valeurs américaines au Vietnam. Au contraire, les artistes firent profil bas sur le Captain America « comme smasher », ne gardant plus que les récits d'une seconde guerre mondiale réinventée pour garder une cohérence avec un personnage plus progressiste. À cette période, on voit alors le héros patriote au côté du super-héros noir Black Panther, soutenant le mouvement afro-américain des droits civiques (*Tales of Suspense* #97-98, publiés de Janvier à Mars 1968). Pour rétablir une certaine logique dans la continuité du personnage³ les créateurs font revivre un second Captain America, identique en apparence, qui s'avère être l'incarnation 'anti-communiste' du personnage réapparu en 1953. Ce dernier est ouvertement raciste, violent et paranoïaque. En clair, deux personnages se font face : le vrai Captain America, qui a combattu durant la seconde guerre mondiale, et s'est 'réveillé' dans les années 60, et un faux Captain America ne ressemblant à Steve Rogers que grâce à la chirurgie esthétique, et étant perçu comme le reflet d'une Amérique conservatrice raciste, voire fasciste (Dittmer, « Retconning » 44). À la fin des deux arcs narratifs – un en 1972, l'autre en 1979 – mettant en scène ce 'villain', Marvel Comics parvient à recréer sa vision de l'Amérique, où le mot d'ordre est toujours la défense de la justice, de la paix et de la liberté – représentée par l'antinazisme de la seconde guerre mondiale. Comme le propose Dittmer, il s'agit d'une manière de voir la croisade anti-communiste de MacCarthy comme les lubies d'un imposteur, et de perpétuer le mythe national d'une Amérique innocente, largement libérale et égalitaire (Dittmer, « Retconning » 44). Par ailleurs réactualiser le personnage par rapport à son double maléfique est une manière de favoriser une vision de l'Amérique par rapport à une autre et de proposer une représentation plus singulière du patriotisme américain.

³ Le terme 'retcon' est employé pour désigner ce genre de réécriture rétroactive d'un personnage ou d'une série particulière.

L'évènement de la mort de Captain America en 2007, terminant l'arc narratif *Civil War* est tout aussi significatif. Ce dernier commence lorsqu'une équipe de super-héros affronte un groupe de 'villains' dans une ville du Connecticut, causant d'importantes pertes civiles. L'opinion publique se retourne contre les super-héros, et le Congrès fait passer le 'Super-Human Registration Act' obligeant les super-héros à être recensés, les contraignant ainsi à révéler leur identité secrète et à travailler pour le gouvernement. Certains super-héros comme Iron Man acceptent le recensement, persuadés qu'il s'agit là d'une manière de protéger les citoyens. D'autres refusent de se soumettre à cette nouvelle loi, et c'est paradoxalement Captain America qui se fait leader de ce groupe, sans doute dépeint comme plus héroïque et méritant que le groupe des recensés (une interprétation également soutenue dans DiPaolo 98). Après une série de batailles entre les deux factions dissidentes, Captain America est assassiné avant d'être jugé, et devient alors le martyr d'une politique liberticide. Si désormais les comics ne sont plus lus par une majorité de la population et restent réservés à une communauté – malgré tout importante et significative – de fans, les média généralistes couvrirent cette fois-ci l'évènement. CNN, ABC News entre autres, eurent quelques pensées pour le personnage. Le mémoire d'Evan J. Serge étudie 174 journaux généralistes parlant de la mort du Captain, et note par ailleurs qu'une majorité des articles établissent un lien entre la mort de Captain America et le déclin de l'identité américaine (Serge 41). Voici sa conclusion:

The death of Captain America pushed journalists to reflect on the state of American affairs. Generally, their view is a bleak one. Many journalists portray the United States as a nation in crisis; it is either waning in its resolve in the war against dangerous terrorists, or the country is destroying freedom through its revocation of rights and freedoms from its people. Clearly, journalists and columnists interpreted Captain America's death in different ways. [...] However, some newspaper journalists used Captain America's death as an opportunity to reflect on a perceived degradation of American culture and values, though most reflections were ambiguous in nature. (Serge 42)

Il va sans dire que certains journalistes prirent la mort de Captain America avec plus de recul, comme Martina Fetzer du *Daily Athenaeum* affirmant sans grandiloquence: « Sometimes a story is just a story » (Serge 45). Et bien entendu, comme la mort d'un personnage de comic-book ne dure jamais bien longtemps, Captain America ressuscitera quelques années plus tard.

Ces deux exemples montrent à quel point le personnage porte avec lui le sujet désormais brûlant de l'identité américaine, et à quel point il est devenu iconique en cela qu'il crée une réflexion constante sur cette dernière. Répondant à la mort de Captain America en 2007, le journaliste David Harsanyi du *Denver Post* affirme : « Some say popular culture is typically a reflection of our national psyche. If that's true, we're a nation completely unsure of itself » (cité dans Serge 43).

Effectivement, le Captain America des années 40 était sûr de lui-même, il n'avait absolument rien de subversif, et se présentait comme l'exemple typique du récit 'pro-establishment' tel que DiPaolo le définit :

In the establishment narrative, the superhero acts to preserve the statu quo, and protects the government and the populace from invading foreign hordes, enemy saboteurs, and home-grown criminals and terrorists (DiPaolo 12).

La seconde guerre mondiale est souvent décrite comme une période de grande cohésion nationale, et des objets culturels tels que les comics reflètent alors une nation qui ne questionne en rien ses principes fondamentaux, au point peut-être d'en tirer une caricature qui aujourd'hui pourrait faire sourire. Le but de ce mémoire est de replacer Captain America dans son contexte d'origine et de comprendre les différents éléments qui composent sa « formule », ce qui varie et ce qui reste inchangé au fil de la guerre, et comment il nous est possible de comprendre ces changements. Il sera nécessaire également d'engager une discussion sur les termes d'idéologie et de propagande, afin de ne pas biaiser notre analyse au point de ne pouvoir en conclure qu'une reformulation de nos hypothèses de départ. Il nous faudra donc être vigilant avec ces termes, et surtout prendre en compte la spécificité des objets culturels étudiés pour mieux cerner leur discours.

Dans un premier temps, nous essaierons donc de rassembler tous les éléments pour mettre en contexte les comics de Captain America dans l'histoire plus générale du medium. Ensuite, nous essaierons de voir en quoi le medium peut être envisagé comme un outil idéologique, et si l'on peut le qualifier de « propagandiste » à strictement parler.

Dans un second temps, nous chercherons à comprendre ce qui rend le récit super-héroïque particulièrement apte à la création d'un tel symbole national. Nous verrons comment Captain America trouve sa spécificité dans le panthéon des héros du genre, et

comment le thème du super-humain peut aisément s'inscrire dans l'idéologie de guerre. Le héros étant marqué par des symboles nationaux forts, nous verrons également comment son attitude et sa manière d'être doivent toujours refléter sa caractéristique de héros allégorisant la nation et incluant les Alliés dans une guerre totale.

Comme dans tout récit manichéen, Captain America incarne le 'bien' et entre nécessairement en opposition avec un 'mal' bien défini. Or, mieux comprendre les conflits, c'est aussi mieux comprendre la portée d'un discours idéologique. Nous analyserons chacun des ennemis de Captain America en cherchant à expliquer la création de stéréotypes ou d'archétypes de l'ennemi. Notre but sera de voir ce qui oppose et ce qui unit les différents types d'ennemis, et quel discours ces diverses oppositions génèrent.

S'il réussit son objectif, ce travail de recherche pourra donc servir de point de départ à tout travail ultérieur concernant le personnage de Captain America, voire des études comparatives des différentes périodes que ce dernier a traversées. Il pourra également servir comme source de réflexion pour toute étude concernant les héros particulièrement politisés.

1. Les comics de guerre et la propagande

a. *Le comic-book part en guerre*

À la fin des années 30 et au début des années 40, la bande dessinée connaît des transformations décisives. Alors qu'au début du vingtième siècle, on ne trouvait que des petites sections dédiées dans les journaux, de plus en plus de rééditions de ces strips regroupés dans un même magazine apparaissaient peu à peu. Gabilliet note trois tentatives en 1900, 1925 et 1933, où des éditeurs cherchèrent à vendre des bandes inédites, mais le format, le contenu ou le prix ne furent pas encore assez attrayants et ces tentatives se soldèrent par des échecs (Gabilliet 29). En Février 1934, Max Gaines, simple employé de l'imprimerie Eastern Color Printing, proposa le premier « fascicule broché de bandes dessinées de demi format tabloïde appelé à s'imposer dans l'édition périodique américaine sous l'appellation de comic-books » (Gabilliet 30). *Famous Funnies #1*, composé de bandes rachetées à la presse et compilées, était donné aux clients de la marque de produits d'hygiène Procter & Gamble en échange de 6 coupons publicitaires à détacher sur les emballages. Par trois fois ce genre d'opération publicitaire fut renouvelé par Max Gaines et ses associés d'Eastern Color, et la pratique d'offrir gratuitement des bandes dessinées devint courante – dans les stations services, par exemple (Gabilliet 30). À la fin de l'année 1934, le marché de ces nouveaux comic-books se développa lentement et sans éclat, et on vit apparaître dans les *newsstands*⁴ la première publication d'histoires inédites, *New Fun: The Big Comic Magazine*, publiée par National Allied Publications, des amis et collaborateurs de Gaines. L'idée de voir des bandes jamais publiées auparavant était davantage motivée par un manque de budget de la maison d'édition pour racheter des

⁴ Les magasins spécialisés dans la vente de comics n'apparaîtront que dans les années 60 et 70 ; la période qui nous concerne est encore une époque où les comics sont des magazines comme les autres, vendus chez les buralistes et dans les commerces de proximité.

'comic strips' déjà existants à la presse que par un réel souci de créer quelque chose de nouveau (Kaplan 6). Le magazine n'eut par ailleurs pas un succès retentissant, et dut emprunter à son concurrent le format de ses comics et la quadrichromie pour être commercialement viable (Gabilliet 34). A l'instar de toute une vague de nouveaux éditeurs, National Allied Publications publia ensuite des titres visant à diversifier et thématiser le medium: *New Comics* en Décembre 1935, *Adventure Comics* et *Detective Comics* en Décembre 1936. Puis après avoir été racheté par DC Comics, la firme publia en Juin 1938 le premier numéro d'*Action Comics*.

C'est là qu'apparaît pour la première fois le personnage qui s'imposera comme l'une des plus grandes icônes de la culture américaine : Superman. Présentant pour la première fois des pouvoirs surhumains, avec la capacité de porter des voitures et de faire des bonds gigantesques – le vol ne viendra que plus tard –, le personnage haut en couleur montrait en image ce que le cinéma ne pouvait encore représenter. Il permit au médium de prendre son envol : le succès fut tel qu'*Action Comics* se vendit à un demi-million d'exemplaires dès son quatrième numéro. Une foule de héros plus ou moins calqués sur l'« homme d'acier » virent le jour, au point que DC attaqua nombre de ses concurrents en justice pour plagiat (Kaplan 23). Mais c'est finalement les plus originaux de ces héros qui tireront leur épingle du jeu : Batman, The Human Torch, Wonder Woman ou Captain Marvel.

A l'époque, le milieu du comic-book est une industrie où la production compte plus que la qualité artistique d'un produit. Les dessinateurs, scénaristes et encreurs se partagent les tâches comme une entreprise divise le travail pour plus de productivité, et les artistes eux-mêmes se présentent comme des « *commercial artists* » afin de « neutralis[er] le stigmate d'infériorité culturelle alors véhiculé par le moyen d'expression » (Gabillet 226). On essaie donc d'éviter de nommer les choses par leur nom, malgré le succès véritable des illustrés, une attitude ayant une véritable influence sur la manière dont les auteurs présentent eux-mêmes leur travail : des artisans exécutants des commandes. Quant à leur statut, mis à part certains ayant la « fibre commerciale » – Bob Kane, le créateur de Batman, ou encore Will Eisner, créateur de *The Spirit* –, la plupart sont des pigistes « payés à la pièce » (Gabillet 220) et ne sont que rarement crédités – problème que l'on rencontre très régulièrement dans les pages de *Captain America*. Le nom du super-héros et ses super-pouvoirs sont à l'époque largement plus importants que les mains à l'œuvre derrière les

illustrés. Wright note très justement que ce processus industriel est la raison pour laquelle tous les comics de l'époque se présentent comme conventionnels et stéréotypés :

During these early years, the sheer novelty of comic-books and costumed superheroes was sufficient to generate strong sales. Writers and artists had little motivation to get very sophisticated in their storytelling, and they had compelling reasons not to. They assumed, probably correctly, that a superhero's appeal to juvenile readers depended, most simply, on how interesting his costume and powers were. This market consideration, along with low pay, the absence of royalties, incessant deadlines, and an assembly-line production process, meant that comic-books became highly formulaic. Publishers valued comic-book writers and artists more as producers than as creators. (22)

Des auteurs interchangeables, des histoires écrites à la chaîne sans prise en compte d'une 'continuité' des événements – qui est désormais la norme dans les comics actuels –, voilà ce qui définit la production des comics de l'époque. Cependant, tous les comics n'ont pas un succès équivalent et malgré ce processus largement industriel, certains auteurs comme Will Eisner, Jerry Siegel, Bob Kane et un peu plus tard, Jack Kirby, s'avèrent plus talentueux que les autres, et le grand public ne s'y trompe pas.

Il paraît important de noter que la plupart des artistes à l'époque sont d'origine juive, phénomène que Gabilliet explique par le fait que les autres minorités de l'époque favorisaient moins l'instruction et les activités cérébrales que cette communauté (220). Mais leurs origines sociales modestes, et un antisémitisme officieux mais bien présent entraînaient davantage les juifs vers les branches « moins consacrées » de la culture (Kaplan 28). Et alors qu'entre 1929 et 1939, le *crash* boursier avait fait monter le taux de chômage jusqu'à 25%, le secteur du comics demeurait l'un des seuls secteurs de l'édition qui embauchait des Juifs (Weinsten 36). De plus, l'effet de réseau était des plus importants dans cette communauté, et les individus employés par les maisons d'éditions favorisaient donc leur famille et leurs proches lorsqu'une nouvelle opportunité d'embauche se présentait – Gabilliet note par exemple que c'est par ce moyen d'entraide que Will Eisner et Bob Kane trouvèrent leur place dans le milieu (221). La plupart des employés étaient donc là plus par dépit ou par nécessité de n'avoir pu trouver autre chose, ou ils espéraient que ce travail soit un 'tremplin' vers une activité plus gratifiante. Cependant, dans une veine plus optimiste, Will Eisner explique que la sensibilité juive s'accordait en fait parfaitement avec les comics :

We are people of the Book ; we are storytellers essentially and anyone who's exposed to Jewish culture, I think, walks away for the rest of this life with an instinct for telling stories. (Eisner in Kaplan 29)

Comme le pense Weinstein, ce talent de création pouvait alors être utilisé à bon escient comme un moyen de riposter, au moins symboliquement, contre les nazis qui persécutaient leurs pairs en Europe, et de prôner une forme d'interventionnisme (50) alors même qu'une radio comme CBS restait neutre, voir isolationniste (Thomas 153). Encore plus emphatique, Gerard Jones ajoute :

Maybe this was the strangest thing of all: that the Jews were eager for battle, the Jews who had never trusted governments or militaries and had always tried to keep their sons away from the front were rooting for Roosevelt to get us over there and spit in Hitler's eye. (Jones in Dittmer « Retconning » 38)

Joe Simon affirmera plus tard : « Maybe [Captain America] was our way of lashing out against the Nazi menace » (Dittmer « Retconning » 39), mais le 'peut-être' demeure important. Selon l'historien Jean-Paul Gabilliet, la présence des forces de l'Axe dans les comics remonte à bien avant l'entrée en guerre des États-Unis, tout comme dans les autres « littératures populaires » :

Superman fut probablement le premier personnage en phase avec les tensions internationales de son temps. À la fin des années 30, la totalité des littératures populaires se déroulant en contexte contemporain trouvaient leur inspiration dans des intrigues mettant en scène des espions venus de pays belliqueux et pratiquant le sabotage à grande échelle, ou bien des dictateurs imposant leur joug à des populations effrayées et impuissantes. La première couverture montrant une scène de guerre fut probablement celle d'Action Comics 10 publié en décembre 1938, où l'on voit Superman détruire un bombardier d'un coup de poing. Les espions japonais et allemands firent leur entrée de façon épisodique dans les fascicules illustrés dès cette période, mais on assista à deux phases successives dans l'usage qu'en firent les comic-books. Quand les hostilités débutèrent en Europe à la fin de l'été 1939, la lutte contre l'Axe Rome-Berlin devint le sujet de prédilection de tous les illustrés d'action : puis à l'entrée en guerre des États-Unis, se produisit une prolifération de héros et super-héros « patriotiques » dont l'unique vocation était la participation à l'effort de guerre et la lutte contre les espions. La détérioration du contexte international fut à l'origine de l'essor du genre super-héroïque, parce que ce dernier faisait écho au patriotisme ambiant sans aucune ambiguïté. (Gabilliet 45)

Il est intéressant de voir que Gabilliet ne fait pas de l'origine juive des créateurs une des motivations pour diaboliser l'ennemi nazi et s'investir dans une politique interventionniste. Il voit cela davantage comme un « écho au patriotisme ambiant », se focalisant ainsi davantage sur la réception de l'œuvre plus que sur les intentions des auteurs et éditeurs.

Ce patriotisme est en fait plus ambivalent qu'il n'y paraît. Une telle attitude n'était, selon François Thomas, pas généralisée à tous les media de masse, et notamment à la radio – le plus important de tous à l'époque –, ce qui prouve bien qu'il y avait plusieurs manières de négocier la situation délicate dans laquelle les États-Unis se trouvaient, entre l'envie d'éviter une nouvelle guerre, la menace nazie et japonaise grandissant d'année en année, et un certain devoir moral d'aider les Alliés. D'après lui, la radio, d'une manière générale « reflétait l'isolationnisme américain », et même les feuilletons comme Dick Tracy n'intégraient pas encore des espions ou des saboteurs nazis – et ne le feront qu'après Pearl Harbor (Thomas 154). Une tout autre étude tend cependant à contredire les propos du chercheur français, affirmant que la radio, à l'instar du cinéma, était également gouvernée par un sentiment très largement interventionniste :

Rather quickly and with official government sanction and support, radio news and commentaries churned out a steady stream of interventionist messages. To be certain, radio was not alone in its efforts: by 1940 and 1941, Hollywood was producing decidedly pro-interventionist films such as *Confessions of a Nazi Spy*, *The Great Dictator*, and *Sergeant York*. Despite the fact that they drew the wrath of leading isolationists and had to answer charges of propagandistic manipulation before a congressional investigation committee in the fall of 1941, both media were instrumental in creating public support for FDR's increasingly audacious interventionist policies. (Horten 33)

Au final, même si l'on peut penser qu'en se focalisant sur CBS, l'étude de Thomas n'est en rien erronée, il y a là une différence de point de vue intéressante à relever. Il faudrait reconnaître que cette culture d'avant-guerre était elle-même diverse et souvent tiraillée entre les deux tendances opposées, reflétant le dilemme des Américains. Brewer ira plus loin en proposant que la plupart des Américains suivaient en fait autant les arguments d'un camp que de l'autre : d'un côté ils ne voulaient pas partir en guerre, de l'autre ils étaient fermement contre le fascisme hitlérien (93). Roosevelt lui-même avait une démarche contradictoire :

Running for a controversial third term in 1940, [Roosevelt] pledged, "Your boys are not going to be sent to any foreign wars," while he moved the United States ever closer to the fight. (Brewer 94)

Cette position paradoxale dans laquelle se trouve l'Amérique, c'est ce que Claude Fohlen appelle la « drôle de paix » (137), où les États-Unis essaient de se persuader que le conflit est encore évitable, bien qu'ils considèrent le nazisme comme un véritable ennemi.

La culture populaire, et notamment la grande majorité des comic-books, mettent en scène divers scénarios qui matérialisent les craintes des Américains. Le dix-huitième numéro de *National Comics* publié en Novembre 1941, et dont le héros vedette n'est autre qu'Oncle Sam, est en cela intrigant, car il dépeint une attaque japonaise sur Pearl Harbor seulement un mois avant que l'évènement ne frappe les États-Unis. Bien entendu, il s'agit là davantage d'un malheureux coup de chance de la part de Will Eisner et son équipe créative que d'un travail visionnaire :

Viewed in retrospect, the comic-book's striking cover does not suggest the prescience of the medium; rather it indicates that when a single medium explores enough dramatic possibilities proceeding from a given set of circumstances, one or two such explorations are likely to be right on the money. (Savage 9)

Mais dans tous ces comics, aussi pro-interventionnistes soient-ils, on se contente souvent d'une résolution commode qui ne laisse pas le lecteur en suspens. Nous verrons par ailleurs que des comics comme *Captain America*, malgré un discours patriotique clairement antinazi, ne montraient pas encore une Amérique conquérante, mais davantage un pays se défendant contre des potentielles invasions allemandes ou japonaises. Le personnage de Captain America, bien qu'étant un patriote dédiant ses efforts à combattre le nazisme, va rarement au-delà du territoire américain, du moins dans un premier temps. De la même manière, n'étant armé que d'un seul bouclier, le personnage porte le blason d'une stratégie par essence défensive. Il reste ainsi légèrement en retrait des grands discours interventionnistes de l'époque. Malgré tout, la couverture du premier numéro attira quelques ennuis à *Timely Comics*, qui reçut de nombreuses lettres et appels téléphoniques menaçants de la part de certains isolationnistes ou de groupes comme le German American Bund, très clairement pronazi (Weinsten 56) – il est à noter que les membres du German American Bund étaient clairement dépeints comme les 'méchants' d'une des premières aventures de Captain America et comme anti-Américains (CAC #5c⁵).

Quel que soit le véritable investissement personnel des employés du milieu, le patriotisme semble être un filon qui marchait. Le seul fait que Captain America eut d'entrée de jeu un magazine à son nom montre que les éditeurs savaient très bien qu'il allait rencontrer un certain succès au sein du public. La prise de risque n'était pas minime –

⁵ Tous les épisodes de *Captain America Comics* seront cités de la sorte : voir tableau des sources primaires.

Dittmer suppose en effet qu'une telle position idéologique était quelque peu courageuse (Dittmer « Retconning » 39) –, mais ce serait romancer la chose que de ne voir dans cet engagement prématuré qu'une volonté des auteurs de se « venger » au nom de la communauté juive. Les premier héros de ce type, The Shield et Uncle Sam, n'ayant pas eu un succès retentissant (Rhoades 39), mais demeurant malgré tout attractifs, on peut sans doute attribuer en partie à Jack Kirby, et dans une moindre mesure à Joe Simon, les honneurs du succès de Captain America. Le milieu des comics étant ce qu'il est, les autres maisons d'éditions suivirent la tendance⁶. Du seul point de vue commercial, il n'y avait pas besoin d'être un fervent interventionniste pour comprendre qu'aller dans le sens de la politique du Président se révélerait à terme bénéfique. C'est d'ailleurs là l'opinion même de Jack Kirby, qui assimile la création des comics de guerre à la 'manière d'être' typique des américains de l'époque :

The times were very turbulent, very patriotic, and it was time to be an American. So in the world of comic art, we had to develop characters like Captain America. It was a natural thing to do. (Kirby in Rhoades 33)

Il n'est pas étonnant que le nombre de super-héros patriotiques portant les couleurs de l'Amérique fut décuplé dès l'entrée en guerre de l'Amérique. Les nouveaux éditeurs emboîtent le pas de The Shield et Captain America et proposent tous leur super-héro patriote. La liste est longue, et l'on ne peut pas dire qu'elle soit diversifiée, la plupart des héros étant calqués, voire copiés sur les deux premiers précurseurs. Nombre de ces héros ne firent qu'une brève apparition dans les commerces, pour être ensuite remplacés par d'autres personnages quasiment identiques. Voilà donc une liste non-exhaustive et sans ordre de popularité de super-héros ayant été publiés durant cette période : American Eagle (septembre 1942, Standard), possédant les pouvoirs d'un aigle – paradoxalement, sans pour autant savoir voler, l'aigle ne jouant qu'un rôle purement symbolique –, Captain Battle (mai 1941, Lev Gleason), utilisant principalement des armes de technologie avancée pour combattre les nazis ; Captain Commando (août 1942, Archie), un super-héro redouté par les nazis et allant combattre directement sur le front européen; Captain Flag

⁶ Captain America lui-même ne déroge pas à cette règle, portant exactement les mêmes signes distinctifs que The Shield, si bien que la maison d'édition responsable de la publication de ce héros précurseur menaça de porter plainte contre *Timely Comics* pour plagiat, ce qui poussa les auteurs à changer la forme du bouclier de Captain America (Dittmer « America » 407). Un changement dont Joe Simon et Jack Kirby tireront profit en faisant de cet atout défensif une sorte de frisbee dévastateur.

(septembre 1941, MLJ/Archie), dont le costume fut apporté par...un aigle ; Captain Freedom (mai 1941, Harvey), qui perdit peu à peu ses pouvoirs au profit d'un courage sans faille; Commando Yank (juillet 1942, Fawcett), qui préférait les armes aux poings – chose assez rare dans le milieu du comics, principalement pour des raisons d'autocensure ; Fighting Yank (septembre 1941, Standard), jeune Américain dont l'ancêtre, ayant échoué dans sa mission lors de la guerre d'indépendance, lui donne accès à une cape et un chapeau aux pouvoirs magiques –personnage plutôt original si on le compare aux autres 'copies' de Captain America ; Liberty Belle (hiver 1942, DC), super-héroïne ayant fui la guerre en Europe et décidé de combattre aux côtés des Américains⁷.

Avec ce nombre considérable de nouveaux arrivants, même certains super-héros n'ayant a priori pas un potentiel ouvertement patriotique se reconvertirent pour lutter contre les forces de l'Axe. Robert G.Weiner note par exemple le cas du Sub-Mariner, un Atlante protégeant tous les habitants de la surface de menaces sous-marines diverses, qui s'était converti dès 1939 à défendre plus spécifiquement les côtes américaines de la menace maritime nazie et japonaise (Weiner 37). Ce ne fut bien entendu pas le cas de l'intégralité des super-héros : Will Brooker, dans son étude du personnage de Batman note qu'à cette période, l'homme chauve-souris continuait à se battre contre des gangsters normaux et ses habituels 'villains' comme le Joker ou le Pingouin (Brooker 35). Il est à noter que même un super-héros patriotique comme Captain America, nous le verrons plus loin, ne combattait pas les forces de l'Axe ou même des traîtres américains dans l'intégralité de ses aventures – par exemple, en 1943, il combat un simple vampire (CAC #24a) !

La guerre est plus que bénéfique pour le comic-book qui devient un vivier créatif. Par exemple, Kirby et Simon eurent l'idée de créer un 'club' de fans de Captain America (les Sentinels of Liberty) qui, sur le papier, se matérialisa en un petit groupe de super-gosses mené par Bucky, le compagnon de Captain :

The Sentinels were a hit with the kids, and a fan club was started, complete with a news page in the comics themselves. This proved so popular that Goodman ordered up a book devoted just to the Sentinels. In response, Simon and Kirby produced The Young Allies #1 (Summer 1941). (Rhoades 34)

Ce fut le début d'un nouveau genre :

⁷ Toutes ces références sont tirées de l'article: <http://scrimbrown.wordpress.com/tag/patriotic-superheroes/> (consulté le 4 mai 2012)

Le genre des « bandes de gosses », né avec la guerre, s'est considérablement développé durant cette période. On citera pour mémoire Kid Patrol dans National Comics (Quality), Captain Freedom and the Young Defenders et les Girl Commandos (des jeunes femmes, pas des gamines !) dans Speed Comics (Harvey), The Four Comrades dans Startling Comics (Better/Nedor), Rusty Ryan and the Boyville Brigadiers dans Feature Comics (Quality). (Jennequin 99)

Durant cette période, on voit également les premiers 'team-ups' de super-héros apparaître, comme la Justice Society of America chez All-American Comics – qui sera ensuite racheté par DC Comics – en hiver 1941, qui était l'alliance de héros mineurs comme le Spectre, Hourman ou encore Dr. Fate. Il était sans doute nécessaire, en regroupant ces héros secondaires sous un amalgame des mots 'Justice' et 'Amérique', de les intégrer dans une veine patriotique, et également de redorer le blason de certains d'entre eux. De plus, les apparitions courantes de héros plus populaires comme Batman rendaient ces aventures d'autant plus attractives pour les lecteurs (Rhoades 41). Il en sera de même pour les Freedom Fighters en Décembre 1941, une manière pour DC Comics de réutiliser les personnages de feu Quality Comics, dont la première aventure n'est autre qu'une tentative d'éviter le raid de Pearl Harbor. Il y eut également des comics centrés sur la guerre elle-même, avec des soldats 'normaux' pour héros, le premier d'entre eux étant l'équipe pluriethnique des Black Hawks, publié par Quality en Mai 1941 dans *Military Comics* (Gabilliet 46). Mais les illustrés humoristiques n'ayant pas de lien avec la guerre avaient tout autant le vent en poupe, les *funny animals* demeurant le genre le plus répandu entre 1940 et 1945 (Gabilliet 49). Le succès des comics était généralisé :

Au plus fort de la Guerre, les comic-books mirent en scène plusieurs centaines de super-héros et héroïnes [...]. De 22 nouveautés (tous genres confondus) en 1939, il en parut 697 en 1940, 832 en 1941, 934 en 1942, 1051 en 1943, et leur nombre se stabilisa temporairement autour de 1125 en 1944 et 1945. Le seul effet réel du rationnement de papier institué en 1943 fut la chute du nombre de pages par fascicule, qui passèrent le plus fréquemment de 68 à 60 ou de 52 à 36, pour un prix inchangé de dix cents. (Gabilliet 46)

Il va sans dire que cette pénurie de papier était très largement régulée, le War Production Board essayant de dissuader les nouveaux éditeurs (Wright 31). Si l'on ajoute à cela le fait que de nombreux auteurs – dont des éléments créatifs essentiels comme Jack Kirby et Will Eisner – étaient contraints de partir au front, rien ne permettait de prévoir un tel succès. Comme l'explique Gabilliet, à cette période, les préadolescents restés au pays

ne manquaient pas d'argent de poche pour acheter des illustrés. L'achat et la lecture de comic-book était une activité généralisée :

Selon une série d'articles parue en 1942 dans le *New York World Telegram*, l'âge moyen des lecteurs de comic-books était de 10 à 12 ans. Une enquête réalisée en 1944 révélait qu'entre 6 et 11 ans, 95% des garçons et 91% des filles lisaient des comic-books, à raison d'une douzaine par mois en moyenne (donc 3 par personne) ; entre 12 et 17 ans, 87% de garçons et 81% de filles lisaient 7 à 8 illustrés par mois (soit 2 par semaine) ; les lecteurs de 18 ans et plus représentaient plus que 41% des hommes et 28% des femmes, lisant en moyenne une demi-douzaine de comic-books par mois. Si cette enquête était peu révélatrice sur les adultes, elle montrait en revanche l'ampleur de la lecture des illustrés chez les jeunes Américains pendant le conflit mondial. (Gabilliet 263)

On peut penser cependant que les éditeurs visaient également les adultes, qui lisaient les illustrés de leur enfant « de manière opportuniste » (Gabilliet 267). Dans CAC #11 par exemple, on trouve autant une publicité pour une machine à écrire et un bureau, dirigé sans doute vers les parents, qu'une publicité d'une carabine à air comprimé « Daisy Air Rifles ». Un article du *Times* révéla que l'on envoyait également aux troupes américaines des comics comme rationnement prioritaire (Jennequin 89). On trouve *Captain America Comics* dans une liste publiée par le *New York Times* de 189 magazines expédiés aux troupes durant la guerre (Shirrel in Weiner 2).

Ainsi lorsque la guerre fut terminée, les éditeurs de comics avaient perdu leur « plus gros client » (Gabilliet 54), et il s'installa une aura de doute alors même que le conflit était devenu le fond de commerce du médium. Pourtant, les « chiffres de vente connurent une croissance permanente dans l'immédiate après-guerre » (Gabilliet 55). Le médium était devenu l'« usine à rêve » la plus accessible pour le grand public, qui favorisait désormais les genres plus novateurs qu'étaient les récits criminels, les *romance comics*, les histoires d'adolescents calqués sur le personnage d'Archie, les westerns ou encore les récits d'horreur (Jennequin 111).

Les super-héros furent les grandes perdants de cette nouvelle donne, et le genre s'amenuisa, de 40 titres différents en 1944, on passa à 19 en 1947, puis plus que 3 de 1952 à 1957 (Gabilliet 60). Jennequin explique ce déclin :

D'abord, les superhéros ont perdu l'attrait de la nouveauté. Multipliés à partir de 1940 en variations apparemment innombrables, les justiciers costumés, en moins de dix ans d'existence, ont fini par devenir banals. Certains, comme Superman, Batman, et Captain Marvel ont de surcroît été déclinés sous d'autres formes comme le dessin animé, le feuilleton cinématographique ou *serial*. Bref, il en est du superhéros comme de toutes les modes : on

finit par en être saturé. Ensuite l'arrêt du conflit mondial a ôté aux superhéros leurs ennemis les plus crédibles : exit les méchants nazis et autres Japonais sub-humains. (Jennequin 113)

Il ne sera donc pas étonnant de voir Captain America, tout comme les autres superhéros patriotes, retomber dans l'oubli. Leur mission était après tout bel et bien terminée, le temps de la propagande de guerre n'était plus, celui de l'expérimentation sans limites avait commencé... mais n'aura qu'une durée très limitée dans le temps.

A la fin des années 40 et au début des années 50, deux éléments viendront court-circuiter l'expansion jusqu'à alors ininterrompue des comics. Le premier était l'apparition de la télévision :

23,5 % des foyers américains avaient un poste en 1951 contre 34,2% l'année suivante. Les nouveaux appareils avaient rapidement modifié l'organisation et les usages du temps libre au sein des familles ; en fait, à partir du début des années 50, le facteur le plus déterminant d'achat d'une télévision n'était plus le revenu ou la classe sociale mais la présence d'enfants dans le foyer, c'est-à-dire le public privilégié des comic-books. (Gabilliet 77)

Le second fut la vindicte populaire menée par le Docteur Frederic Wertham, qui partit dès 1947 en croisade contre les comics. Dans une première campagne, il accusa le genre des *crime comics* d'inciter les jeunes à la haine et au meurtre, campagne qui alla jusqu'à une vague d'autodafés de comic-books en décembre 1948 et janvier 1949 (Gabilliet 198). Il revint à la charge en 1952, cette fois-ci contre les comics dans leur ensemble, une attaque directe et populiste qui gagna au psychiatre l'approbation des foules et une attention toute particulière dans la sphère politique. Une sous-commission sur la délinquance juvénile fut créée, avec pour sujet spécifique les « effets criminogènes sur les enfants de certains illustrés policiers et fantastiques » (Gabilliet 303). À la suite de cela, Wertham publia en avril 1954 le brûlot *Seduction of Innocent*, qui eut un succès retentissant auprès des hommes politiques, des associations et des organisations impliquées dans cette véritable croisade contre les comics (Gabilliet 307).

Avant que le phénomène ne continue de prendre de l'ampleur, les éditeurs choisirent de créer le Comics Code, un code d'autorégulation quasiment identique au 'Hays Code' imposé au cinéma en 1934. Les genres en vogue comme les *crime comics*, les *romance comics* ou les comics d'horreur quittèrent peu à peu le marché, ne pouvant suivre les lourdes contraintes de censure. Le milieu entier fut touché et le déclin des ventes fut

drastique. On remarque tout de même que sur un schéma de Jean-Paul Gabilliet montrant le nombre de parutions annuelles de comics de 1930 à 1970, malgré un net déclin de 1952 jusqu'à 1970, le plus bas point reste égal au nombre de parutions de l'année 1946. Le médium demeure donc un médium de masse, dont le succès reste à peu près semblable à celui de la période de guerre. C'est paradoxalement sur les récits super-héroïques que les éditeurs se penchèrent de nouveau après 1954, et c'est ironiquement grâce au Comics Code que le super-héros connut son apogée économique, avec notamment le renouveau des éditions Marvel (Gabilliet 89).

Le super-héros retrouve un nouveau souffle après la tempête Wertham. Si nous ne reviendrons pas sur les accusations populistes de celui qui fut une des principales causes de la chute du comic-book, il nous faudra tout de même retenir que, tôt ou tard, tout médium de masse, surtout lorsqu'il jouit d'une liberté quasi-totale, finit par être soupçonné de pervertir un jeune public décrit comme frêle et forcément des plus influençable⁸. Dès 1940, on avait entendu quelques voix s'élever contre le médium (Gabilliet 246), mais il aura fallu attendre la prospérité économique pour que ce dernier soit au centre des débats. On peut penser que tant qu'il servait la nation, permettait aux Américains de garder le moral, le comic-book était non seulement utile, mais les médias n'avaient aucune envie de se focaliser sur de tels débats alors que le conflit mondial demeurait leur principale préoccupation.

Comme Martin Barker le note très justement, le comic-book a souvent été décrit soit comme totalement inoffensif – « harmless fun » –, soit comme on ne peut plus manipulateurs (Barker 133). Quels éléments de ces comics pouvaient être en effet manipulateurs, et comment peut-on comprendre leurs fondements idéologiques et leur portée propagandiste ? Le but étant bien entendu de ne tomber ni dans un extrême voulant que le comic-book soit complètement bénin, ni de tomber dans les excès du Professeur Wertham.

⁸ L'ouvrage de Martin Barker donne de nombreux exemples de cette tendance le premier chapitre de son ouvrage et en propose par ailleurs une critique consistante (Barker 2).

b. Le comic-book, outil de propagande ?

La description de DiPaolo donnée en introduction est un bon point de départ pour classer Captain America parmi plusieurs catégories de comics ayant une portée – ou un message – politique. Aux antipodes du récit *anti-establishment* et du récit colonial, les deux autres catégories que DiPaolo mentionne, le récit *pro-establishment* se contente de montrer un héros agir pour la protection et la restauration du *statu quo* (DiPaolo 12). DiPaolo exemplifie cette catégorie en mentionnant le *serial* de Batman sorti en 1943, où le super-héros doit combattre le professeur Daka, un japonais maléfique échappé d'un des camps de détention mis en place par le gouvernement américain, et trouve refuge dans une partie désormais abandonnée de Gotham City. La voix off introductive ne laisse aucune ambiguïté sur le positionnement moral du *serial* de par sa description de ce quartier japonais :

This was part of a foreign land, transplanted bodily to America and known as Little Tokyo. Since a wise government rounded up the shifty-eyed Japs, it has become virtually a ghost street (12).

Cette catégorisation semble cependant tracer une dichotomie peut-être un peu trop forte entre les récits pro-gouvernementaux et les récits allant en défaveur du gouvernement en place : par exemple, DiPaolo classe le personnage de Batman comme relevant de la catégorie '*pro-establishment*' (14) alors qu'un récit comme *The Dark Knight Returns* de Frank Miller montre un Batman se battant contre les forces de l'ordre, et contre l'agent du gouvernement qui est devenu Superman. Au sortir de l'intrigue, le récit de Frank Miller promeut un retour au *statu quo* par un passage quasi-forcé à des mesures autoritaires, Batman ayant utilisé des méthodes répressives pour parvenir à ses fins, la 'morale' reste ouverte à l'opinion du lecteur. Le message de Frank Miller est multiple, à la fois conservateur et révolté, et les catégories de DiPaolo n'aident en rien à départager les multiples interprétations que l'on peut tirer de cette œuvre séminale. D'une certaine manière, elles oublient toute une tradition des *cultural studies* ayant démontré qu'un public pouvait entrer en « résistance sémiotique » avec ou contre un texte, « négociant »

ses interprétations ou choisissant de ne garder qu'une partie du message afin de créer un espace de contrôle à l'intérieur du discours qu'on lui impose (voir par exemple, Hall 57 ou encore Fiske 36⁹).

Lorsque l'on considère l'ensemble des récits de Captain America, il n'y a pas de doute que l'on a affaire à un récit patriote et par nature pro-establishment. Mais une telle classification n'interroge pas non plus l'implication de cet *establishment* dans le discours final de l'œuvre, aucune distinction n'est faite entre un récit populaire commandé par un groupe politique et ayant ouvertement pour but de modeler l'opinion publique – en clair, un ouvrage de propagande politique –, et un récit reproduisant le discours de la classe dominante, soit par conviction qu'elle agit en son bon droit, soit par transparence pour créer un « produit culturel » montrant le *statu quo* une nouvelle fois « sauvé ».

Pour en revenir au fameux *serial* de Batman, Brooker utilise plusieurs fois le terme de propagande (87) et il semblerait de prime abord évident que les super-héros patriotes se prêtent tout particulièrement à une fonction propagandiste. En effet, ces derniers semblent porter un discours favorisant le gouvernement en place, et présentant de manière positive et unilatérale ses décisions. Mais il conviendrait de revenir sur ce terme, à prendre avec précautions tant il est devenu négativement connoté. La propagande politique est souvent vue comme l'action d'un groupe dominant, en général institutionnalisé, pour gagner l'approbation du public, souvent par le biais d'une idéologie qui tend à justifier l'action politique dans son ensemble. Nous emprunterons la définition de Hunt :

[Ideology is] an interrelated set of convictions or assumptions that reduces the complexities of a particular slice of reality to easily comprehensible terms and suggests appropriate ways of dealing with that reality. (Hunt xi)

L'idéologie est donc un système d'idées qui se déclinent par ce que Storey nomme des « formes idéologiques » :

⁹ Fiske va un peu plus loin que Stuart Hall en affirmant que la culture populaire est en fait composée elle-même d'un discours en soi contradictoire pour créer un 'bricolage' sémiotique par les lecteurs:

The "art of being in between" is the art of popular culture. Using their products for our purposes is the art of being in between production and consumption, speaking is the art of being in between their language system and our material experience." (Fiske 36)

The [usage of ideological forms] is intended to draw attention to the way in which texts (television, fiction, pop songs, novels, feature films etc.) always present a particular image of the world. This definition depends on a notion of society as conflictual rather than consensual. Texts are said to take sides, consciously or unconsciously, in this conflict [...]. Another way of saying this would be simply to argue that all texts are ultimately political. That is, they offer competing ideological significations of the way the world is or should be. (Storey 4)

En ce sens, la propagande politique est ici vue comme une impulsion de l'État pour imposer des formes idéologiques à la production culturelle afin qu'elles légitiment une vision du monde en accord avec une politique de guerre. Mais aux États-Unis, durant la seconde guerre mondiale, cette instance de contrôle n'avait pas le pouvoir qu'on pourrait imaginer.

Au retour de la première guerre mondiale, les Américains s'étaient sentis dupés par le gouvernement Wilson. La propagande d'état menée durant la Grande Guerre par le CPI (*Committee on Public Information*) ou Commission Creel – du nom de son directeur – avait été ressentie comme excessive et mensongère, et elle devint le bouc émissaire de la période d'après-guerre (Winkler 3). La commission avait en effet usé de tous les moyens pour justifier la participation du pays à la guerre, d'une convocation des grands symboles nationaux à la caricature souvent grotesque de l'ennemi, réduit à la barbarie, en passant par des méthodes de censure particulièrement despotiques (Brewer 48). Au sortir de la Grande Guerre, les discours intellectuels étaient donc devenus plus méfiants à l'égard de la propagande, et on craignait grandement les conséquences de la manipulation de l'opinion publique (Winkler 4). De plus, l'accession au pouvoir du régime nazi en Allemagne et sa constante utilisation de la propagande rendait le public d'autant plus vigilant. Il n'était en aucun cas question pour Roosevelt de réitérer l'erreur du passé ou d'utiliser la méthode de l'ennemi:

His reservations and those of the people behind him had important effects on all further American efforts to use propaganda in the national interest. The legacy of suspicion could not be denied. (Winkler 5)

Roosevelt vit néanmoins la nécessité de créer une organisation se chargeant de la propagande ou de l'information de guerre, et dont le but principal était de justifier l'entrée en guerre et d'inviter chaque citoyen américain à devenir actif, d'une manière ou d'une autre, dans ce combat. En 1942, l'OWI (*Office of War Information*) fut mis en place pour

remplir ce rôle, et il était alors question de créer une continuité avec l'instance chargée de propagande durant la Grande Guerre tout en évitant ses excès:

The Office of War Information [...] adopted the strategy of truth, "which honored the idea that informed citizens could be trusted to make up their own minds." Their goal was to regain public confidence in official propaganda. Following the CPI's example, the OWI had domestic and overseas bureaux dedicated to the dissemination of messages through the mass media, which became, according to journalism historian James Baughman, "voluntary propagandists." The OWI pledged to avoid the rousing "over the top" exhortations of the CPI and instead instruct the public in a straightforward and practical way. Its messages, however, made it absolutely clear what was the right thing to do. (Brewer 88)

Mais dès le départ, les objectifs et les fonctions d'un tel organisme étaient mal définis, son pouvoir restait limité à un rôle superficiel d'information et de supervision (Winkler 34). Washington était souvent réticent à partager des informations trop importantes, et les membres de l'OWI se sentaient parfois simplement inutiles (Winkler 46). Le président lui-même ne lui donnait qu'un minimum de soutien (Winkler 69), et la légitimité de l'OWI fut même remise en question par la Chambre des Représentants, l'instance étant accusée d'être également une manière pour Roosevelt de justifier la politique du New Deal. Le congrès vota donc en défaveur de la branche nationale de l'OWI et c'est le Sénat qui la sauva, bien que le budget alloué à l'OWI fût considérablement réduit (Brewer 99). En dehors des productions directement financées par l'OWI, dont le meilleur exemple est la radio *Voice of America* établi en 1942¹⁰, nous avons de nombreuses raisons de penser que son pouvoir sur les médias demeurait très limité. Wright affirme :

The OWI asked the entertainment industry to raise American morale, encourage public cooperation and participation in the war effort, identify the menace of the Axis powers, and inform audiences about the progressive war aims pursued by the United States and its allies, all in ways that cloaked propaganda within the context of good entertainment as much as possible. (Wright 34)

Même si l'OWI avait bien formulé cette demande, le résultat était bien plus nuancé au final. Suivant l'avis du président qui disait du cinéma qu'il était « le moyen le plus efficace d'informer et de divertir nos citoyens » (Roosevelt, cité dans Winkler 57), un comité des activités de guerre, le *War Activities Committee of the Motion Pictures Industry*, réunissait

¹⁰ L'OWI coproduisait également des épisodes de feuilletons sur CBS et NBC (Thomas 155), publiait de nombreux pamphlets, des dessins animés comme « The Life of Franklin D. Roosevelt » (Winkler 79).

les magnats d'Hollywood et les membres de l'OWI. Mais les deux camps avaient alors deux manières conflictuelles d'envisager la propagande :

Hollywood jealously resisted anything approaching censorship and even considered OWI's advisory role too heavy-handed. The motion picture magnates, long dedicated to entertaining the American public according to well-known but popular formulas, set out to convey the social and philosophical problems of the war in their own mundane way. (Winkler 58)

Comme nous l'avons vu précédemment, le cinéma n'avait pas attendu l'OWI pour prôner l'interventionnisme, et avait déjà établi ses grandes « formules populaires ». De son côté, l'OWI considérait ces productions hollywoodiennes comme trop bénignes et caricaturales, jusqu'à accuser les producteurs de ne pas prendre la guerre au sérieux (Winkler 58). Ainsi donc, si l'on peut reprendre l'expression de James Baughman, les acteurs du secteur étaient bien des « propagandistes volontaires », mais la manière dont l'idéologie de guerre devait être montrée demeurait libre au point de créer des conflits entre l'instance gouvernementale et les acteurs de l'industrie du divertissement.

Aucun article n'a été écrit sur le secteur des comics et ses relations avec l'OWI mais on peut penser que, tout comme les exagérations du cinéma, le message des comics apparaissait tout aussi léger et superficiel. Mais la cible principale des comics étant le public enfantin, sans doute le problème n'était-il pas pris trop au sérieux. Car même au-delà de son discours patriotique sans concession, il participait comme il le pouvait à l'effort de guerre. Cela se manifestait principalement par une publicité constante pour les titres d'emprunts de guerre (*war bonds*). En tout pendant la guerre, 40 milliards de dollars furent collectés via les *war bonds* (Fohlen 190), et on peut postuler que l'invitation perpétuelle à en acheter fut un excellent moyen de persuasion. Si les enfants ne pouvaient que demander à leurs parents d'acheter des titres plus coûteux, de leur côté, ils pouvaient donner un peu de leur argent de poche pour acheter des timbres (les *war saving stamps*) coûtant dix centimes, et auxquels les comics faisaient régulièrement référence.

La publicité pour les *war bonds* et les *war saving stamps* intervenait souvent sur les couvertures ; par exemple Will Brooker note que de très nombreuses couvertures de Batman à cette époque se focalisaient sur les *war bonds*, malgré le fait que le héros ne soit pas engagé dans la guerre à l'intérieur des illustrés. En ce qui concerne *Captain America Comics*, le motif était davantage répété dans les pages du magazine qu'exposé sur les

couvertures, qui favorisaient les images du super-héros en pleine action¹¹. Plus emblématique fut la création d'un autre super-héros nommé The Secret Stamp qui apparut dans les pages de *Captain America Comics* dès le treizième numéro (sorti en janvier 1942). Le héros était un écolier sans pouvoirs particuliers, faisant du porte à porte pour vendre des *war bonds*, et devenant Secret Stamp, héros masqué combattant les « mauvais Américains », qui étaient souvent ceux qui avaient refusé de donner quelques sous pour aider à financer la guerre. En plus d'être ouvertement moraliste, la série montrait un petit logo avec le slogan « Buy war bonds », répété à chaque haut de page.

Très occasionnellement, on retrouve des messages venant directement d'organismes étatiques. Dans *CAC #18* (juin 1942, répété dans #20), on retrouve un message signé par le secrétaire américain au trésor Henry Morgenthau. L'argumentaire fait directement écho au contenu patriotique de la bande dessinée, même si cette fois-ci, il s'agissait d'un message officiel, donc à prendre avec le plus grand sérieux :

Here's a way for every one of you to help the country.

Everytime you buy a Savings Stamp you are helping Uncle Sam to pay for a part of a gun, plane or ship which your fathers, brothers or uncles are using for the defense of our country.

If every one of you forty million boys and girls would buy at least one ten-cent Saving Stamp every week, you would be lending your Uncle Sam two hundred million dollars every year. Think of all the guns, planes and ships he could buy with that! (*CAC #18*)

En bas de page est très clairement noté « This space is donated by the publishers of the magazine in the interest of national defense and victory! », preuve tout de même que le milieu du comics avait une volonté d'aider, ou peut-être quelques obligations envers l'OWI. On retrouve en fin de guerre un message direct du chef d'État major Henry Harley Arnold qui demande aux enfants de ne pas dénigrer leur éducation et de revenir à l'école, quand bien même ils voudraient devenir militaire (Annexe 1.1). Dans ces deux exemples, il est à noter que ce n'est plus le personnage de Captain America, mais le medium lui-même qui sert de médiateur entre les jeunes lecteurs et les directives de Washington¹². Souvent, Captain America servait lui-même à rappeler l'importance de l'effort de guerre. Dans

¹¹ On peut retrouver une liste des couvertures de *Captain America Comics* ici : <http://www.coverbrowser.com/covers/captain-america> (consulté le 19/05/2012)

¹² Sans doute en poursuivant cette directive gouvernementale, les auteurs de Captain America décidèrent de faire de Steve Rogers un professeur dès le numéro 59 (Août 1946). La guerre étant finie, Steve Rogers prend donc une fonction d'autorité dans sa fonction civile alors qu'il fut pendant longtemps le soldat « raté » de l'armée Américaine – une autre manière de donner l'exemple aux jeunes américains.

l'encart dédié au club des Sentinels of Liberty, on insiste bien entendu sur le patriotisme de l'acte d'acheter un timbre en sacrifiant un peu de son argent de poche : « Did you realize that by buying Defense Savings Stamps you are doing as much in your way to win the war for America as our brave soldiers are doing in their valiant battle! » (CAC #15).

Dans le même numéro, une double page assez étonnante écrite par le rédacteur en chef Martin Goodman semblait montrer l'industrie du comics dans l'obligation de se tirer une balle dans le pied : « We want you to buy less comics », peut-on y lire. À y bien regarder, l'opération vise surtout à faire en sorte que les lecteurs envoient directement à Timely Comics les *dimes* qu'ils n'auront pas utilisés pour acheter un magazine, la maison d'édition promettant de donner le double de la somme reçue et de l'envoyer directement à Washington (Annexe 1.2). Il est difficile de savoir si ce genre d'initiatives étaient appréciées du gouvernement, et si l'opération fut suivie ou non, mais il est à noter que Timely ne renouvellera pas l'expérience. Moins ambigu, dans les premières pages de CAC #37, le super-héros appelle les lecteurs à la collecte de papier pour le recyclage, manière pour eux de s'investir dans la guerre et d'aider leur pays, et c'est Bucky qui se charge de « montrer l'exemple » dans un mini-comic de type 'mode d'emploi' (Annexe 1.3). Bucky représente ici le potentiel de chaque enfant à aider Captain America et par extension les valeurs de l'Amérique, alors que le super-héros est une figure paternelle donnant plus directement des ordres : sur ce même encart est écrit en gros et en gras « DO IT NOW ! ».

Ce côté paternel, souvent vu comme une qualité inhérente du super-héros, se retrouvera dans une petite histoire en quatre pages au scénario à la fois symbolique et didactique et nommé explicitement *Your Life Depends on It!* (CAC #19b, voir annexe 1.4). C'est Stan Lee, à l'époque rédacteur en chef remplaçant occasionnellement Martin Goodman, qui prit les rênes du scénario. Captain America, après avoir fait l'apologie du paysage américain et de la grandeur du pays montre des figures menaçantes qui se dessinent à l'horizon sous un ciel orageux : d'abord un Hitler domptant des cerbères, puis le général japonais Hideki Tojo surplombant les navires et les avions ennemis, brandissant des éclairs comme deux armes pointées vers les côtes américaines. Du haut de sa colline, Captain America explique à Bucky : « Our people are facing the greatest danger they have ever known, and they must be made to realize it! » (2). Le ton est des plus sérieux, le divertissement est laissé de côté pour une leçon sur le « devoir de chaque Américain » : « You know that it is the duty of every American to buy war stamps and bonds ! » (3). Et

alors que la menace des deux dirigeants ennemis une nouvelle fois qualifiés de « fous diaboliques » – « mad men of evil » (4) – semble directement peser sur l'Amérique, le tas de timbres achetés par les Américains se transforme en avions de chasse qui repoussent les attaques de l'Axe. Dans une dernière vignette, à la manière d'un Oncle Sam, Captain America déclare gravement : « Buy War Bonds and Stamps ! Not because you have plenty of money to spare... Not because we ask you to... But buy them as though your life depends on it...BECAUSE IT DOES » (4). Ici, Captain America ne marche que comme un symbole de l'Amérique, sa fonction de super-héros ne lui donne qu'un argument d'autorité potentiel aux yeux du public visé. La deuxième vignette de la quatrième page, montrant un soldat blessé suppliant le lecteur de ne pas le laisser tomber « Don't fail us ! Give us the tools » est un autre moyen de persuader le lecteur, n'importe qui en Amérique pouvant s'identifier à ce soldat en danger. Dans ce court récit, On peut retrouver de nombreux parallèles avec la propagande officielle : l'ombre nazie menaçante fut un motif souvent utilisé, et la vignette montrant Hitler et Tojo surplombant l'Amérique est sans doute inspirée d'une fameuse affiche de propagande reprenant le même motif¹³.

Tous les moyens étaient bons pour faire passer le message. Le terme de propagande devient ici pertinent. Cependant, on notera que cet épisode ne sera jamais répété, et même les quelques encarts que nous avons vu plus haut, que l'on peut qualifier sans équivoque de « propagandistes », demeurent occasionnels. Dans l'ensemble, *Captain America Comics* semble assez équilibré pour que la publicité pour les *war bonds* ne soit pas non plus trop insistante. Quant au reste, il semble refléter le discours patriotique cher à toute nation en guerre. Certaines aventures ont ainsi pour trame de fond le contexte de guerre mais ne font à aucun moment référence aux nazis, aux Japs ou même au conflit mondial : souvent Captain America se prête plus à des histoires de monstres et de châteaux hantés, le fait que les nazis se retrouvent parfois mêlés dans ce genre d'intrigue rend leur statut d'ennemi quelque peu logique, mais l'on pourrait également penser que cela les rend trop irréels pour que le lecteur puisse réellement les associer à une menace réelle. Il y avait très clairement, comme le suppose Wright, une volonté du secteur de se faire bien voir (34), mais la décision pro-interventionniste avait déjà été très largement

¹³ Cette affiche est visible ici : <http://bss.sfsu.edu/internment/posterwarning.html> (consulté le 1er Décembre 2011)

promue avant Pearl Harbor, et l'entrée de l'Amérique dans le conflit n'était qu'une continuation du message favorisé par les comics avant la guerre.

La définition de « propagande » dans le Dictionnaire Culturel publié par le Robert (2005) est une « action exercée sur l'opinion pour l'amener à adopter certaines idées politiques et sociales, à vouloir et soutenir une politique, un gouvernement, un représentant ». L'aspect prémédité est également présent dans la définition de Jowett et O'Donnell :

Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.
(7)

Dans cette définition, Jowett et O'Donnell voient donc la propagande comme un système d'idées dont les objectifs ont été fixés « a priori » (7). Il paraît cependant difficile d'évaluer le potentiel des acteurs du comic-book à conspirer sur des objectifs précis. Leur attitude et leur positionnement en faveur de la guerre est certes univoque dès le départ, mais cela fait-il d'eux des « propagandistes » – aussi « volontaires » soient-ils ? Captain America ne peut être vu comme une « campagne de propagande » lancée par une entité ayant une autorité morale ou sociale car l'intégralité de son message n'a pas pour but définitif de vendre des *War Bonds* ou d'enrôler les têtes blondes dans l'armée. Le comic-book n'est outil de propagande que comme réflexion des idéaux d'un temps particulièrement enclin à un discours idéologique « propagandiste ». Ce que les deux chercheurs américains entendent par « manipulation cognitive », autrement dit la manière dont le propagandiste façonnerait les perceptions du public visé par l'intermédiaire de symboles visuels (10), pourrait facilement se retrouver dans Captain America, comme nous le verrons dans la partie suivante. Cependant, cette méthode est en fait une des grandes caractéristiques de tout discours idéologique, et son affiliation particulière au terme de propagande pourrait porter à confusion – en effet, une publicité est-elle propagande ? - et limiterait notre analyse à la capacité de ces mêmes symboles à « manipuler l'opinion ». De plus, elle pourrait nous faire oublier que toutes les histoires contenues dans les pages du magazine ne traitaient pas directement de la guerre et n'avaient pas pour but d'enrôler les jeunes lecteurs.

Donc, si l'on utilisera la propagande de guerre comme une toile de fond nécessaire pour comprendre au moins en partie les comics de guerre, le terme de propagande paraît en l'espèce relativement inadéquat, car on ne peut qu'estimer le discours des médias comme le comic-book ou le cinéma comme « plus ou moins » propagandistes par nature, l'OWI ou une quelconque instance gouvernementale n'ayant eu qu'un rôle anecdotique durant la guerre. Si on les désigne uniquement par leur statut d'œuvre de propagande, la présente étude ne pourrait alors porter que sur l'efficacité de cette propagande. L'utilisation récurrente d'un tel terme, et son usage parfois trompeur ou trop vague dans certains ouvrages historiques sur les comics, pourrait finalement nous empêcher d'envisager le message se déclinant dans les pages de Captain America autrement que comme un discours propagandiste, et même d'envisager les manières multiples dont peut se décliner une même idéologie de guerre – le conflit entre l'OWI et les magnats d'Hollywood étant déjà une preuve qu'un même discours idéologique peut parfois porter à la controverse. Le concept d'hégémonie culturelle nous aidera davantage à comprendre les mécanismes idéologiques de l'industrie du divertissement à l'époque, et plus particulièrement des comics comme Captain America.

c. Hégémonie et comic-book

Le concept d'hégémonie, formulé au début du vingtième siècle par le marxiste Antonio Gramsci, est le phénomène par lequel les intérêts de la classe dominante sont sans cesse reproduits par l'ensemble d'une population, et ce par un « consentement actif (libre) de la part des classes inférieures » (Anderson 37). C'est une construction préméditée des classes dominantes pour créer une « volonté générale consensuelle » (Mattelart et Neveu 37) visant à préserver l'ordre social et ses modes de pensée. Comme Gramsci le formule lui-même :

L'exercice normal de l'hégémonie sur le terrain maintenant classique d'un régime parlementaire est caractérisé par une combinaison de force et de consentement qui forme

des équilibres variables où jamais la force ne l'emporte par trop sur le consentement. (Gramsci dans Anderson 39)

L'hégémonie, ici culturelle, se « rattache à la société civile, c'est-à-dire l'ensemble des organismes [...] dits 'privés' » (Anderson 37). En effet, nous avons vu plus haut que ces organismes privés, que sont par exemple les éditeurs de comics, reproduisaient d'abord la tendance interventionniste avant la guerre – qui était déjà largement acceptée bien qu'encore nuancée – puis devinrent ces fameux « propagandistes volontaires », mais davantage par la force des choses que par une volonté de manipuler l'opinion. Après tout, se ranger derrière l'idéologie dominante est toujours le pari le « plus sûr » pour pouvoir vendre un produit (Duncan et Smith 263).

La différence entre un discours idéologique calqué sur le modèle hégémonique en place et un discours de propagande politique, est que l'un reproduit un système de pensée normatif qu'il suit involontairement avec plus ou moins d'acuité pour gagner l'approbation populaire, l'autre est ouvertement régi par un programme idéologique stricte avec pour but la persuasion des masses. Nous tendrons donc à replacer Captain America dans le fonctionnement hégémonique plus global de toute culture populaire plutôt que de l'enfermer dans son aspect propagandiste.

D'après Stuart Hall, grandement inspiré par Gramsci, la culture populaire est le lieu où les modes de représentations d'une société sont créés et légitimés :

Popular culture is [...], as Hall claims, a site where 'collective social understandings are created'; a terrain on which the politics of signification are played out in attempts to win readers to particular ways of seeing the world. (Storey 4)

La formulation de Hall est ici plus pondérée que les lectures marxistes traditionnelles, car on parle bien ici d'une manière de « gagner » l'assentiment populaire, mais le résultat effectif de ce travail pour le consensus n'est pas gagné par avance. Le processus hégémonique vient donc à produire, ou « coder » – pour reprendre le terme de Hall - une *lecture préférée*, qui viserait à limiter le sens d'un texte culturel pour l'associer à des définitions dominantes déjà existantes et jugées légitimes afin que le lecteur, « décodant » le message véhiculé, favorise à son tour la lecture hégémonique du texte – une manière donc de préserver l'hégémonie et de la faire évoluer par le biais des media :

La fonction des médias, comme le remarque Halloran, est ainsi de « fournir des nouvelles directions à des tendances déjà présentes, de telle sorte que l'adoption d'une forme de comportement ou d'une attitude nouvelle devienne un mode de conduite socialement acceptable, tandis que le fait de ne pas y parvenir passe pour une déviance socialement désapprouvée ». Ici le savoir social mis en circulation par les médias est rangé et arrangé parmi les grandes classifications normatives et évaluatives, les significations et les interprétations préférées. Puisqu'il n'y a pas de discours idéologique unitaire où ce savoir social sélectif pourrait être programmé, et qu'il existe bien plus de « mondes » pouvant être sélectivement représentés et classés par les médias apparemment ouverts, et de diverses façons, que ceux d'une « classe dominante » unitaire, cette assignation des relations sociales à leurs schèmes et contextes classificateurs est, de fait, le lieu d'un énorme travail, d'un labeur idéologique : établir les « règles » de chaque domaine, inclure et exclure certaines réalités, offrir les plans et les codes qui marquent les contours des territoires et assignent les événements et les relations problématiques à leurs contextes explicatifs, nous aider non seulement à en savoir plus sur le « monde » mais à lui donner du sens. (Hall 53)

Ainsi donc, la part idéologique d'un texte populaire s'inscrit dans la continuité d'un message déjà établi par le passé, message qui semble alors aller de soi. Par exemple, l'idée de patriotisme dans Captain America vient s'affilier à l'idée d'une Amérique libre et par nature bienfaitrice, par opposition radicale au nazisme, volontairement antidémocratique et cruel, si bien que l'on fait passer l'antinazisme comme une condition naturelle pour être américain. Le code hégémonique – ou lecture préférée – a cela en commun avec les définitions de la propagande que nous avons vues plus haut qu'il se rapporte toujours à des « grandes totalisations », des « grandes visions syntagmatiques du monde » d'une façon souvent « tronquée, faussée ou mystificatrice » (Hall 39). En d'autres termes

[D'une part] il définit selon ses propres termes l'horizon mental, l'univers des sens possibles, d'un secteur complet des rapports dans une société ou une culture et [d'autre part] il porte le sceau de la légitimité – il paraît aller de pair avec ce qui est « naturel », « inévitable », ce qui « va de soi », dans l'ordre social. (Hall 39)

Le discours hégémonique essaie donc de restreindre le sens pour créer le consensus. Il crée un champ de possibles à travers des motifs, des symboles qui s'agencent en discours, et permettent ainsi de définir ce qui est 'normal' et ce qui ne l'est pas. Alpers l'a très bien noté dans son étude de la culture publique des États-Unis durant la seconde guerre mondiale :

The production of works about dictatorship in American public culture was limited to a fairly select group of people. Whether by virtue of having special access to one of the mass media (screenwriters or novelists), of having expert status (German refugee scholars, political scientists, or U.S government officials), or of having both (foreign correspondents), these cultural producers have enjoyed bully pulpits from which to instruct the broader public about

dictatorship. Their perspectives were not unquestioned but they were, in the Gramscian sense, hegemonic. They have profoundly shaped American political culture in the mid-to-late twentieth century. They have defined what views were “mainstream” and what views were “extreme.” (Alpers 3)

Étudier le contenu idéologique de la culture populaire – ici le comic-book – est donc nécessairement l'étude de la manière dont se décline le discours hégémonique et les différents « niveaux » où intervient le contenu idéologique à l'intérieur de l'objet culturel (Hall 33). Nous devons cependant prendre en compte le fait que ce discours hégémonique puisse être d'une part multiple – le différend entre Hollywood et l'OWI au début de la guerre serait un bon exemple de ce phénomène –, parfois contradictoire, ou même subverti lors du « décodage ».

Hall insiste sur le fait qu'une vision « dominante » n'est pas nécessairement déterminée, dans le sens où, s'il existe bien une « lecture préférée » qui « porte l'estampille de l'ordre institutionnel/politique/idéologique » (Hall 34), cela n'empêchera pas le lecteur de « décoder » ou de réinterpréter le message d'une manière différente de son codage hégémonique, en d'autres termes de s'y opposer ou de le négocier:

Le décodage au sein de la version négociée renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels. Il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (situé), il pose ses premières règles de base – il opère avec des exceptions à la règle. (Hall 39)

Un récit populaire, au-delà de la construction de sa lecture « préférée », a souvent tendance à ouvrir des possibilités d'interprétation pour viser un public plus général à l'intérieur d'un discours idéologique défini. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, durant la première année de *Captain America Comics*, les aventures du super-héros ne se passent jamais en dehors du sol américain. Malgré une lecture ouvertement interventionniste et antinazie, il est possible pour les isolationnistes de « négocier » une lecture du texte, ne gardant que l'aspect patriotique d'un personnage qui défend avant tout le pays. Cette ouverture d'interprétation est définie par le contexte dans lequel l'objet culturel est produit – ici, le débat sur le rôle des États-Unis dans la guerre faisant rage en Europe –, et l'on trouve dans tout objet culturel un mélange contradictoire des différentes forces culturelles, sociales et politiques qui régissent ses conditions de productions (Storey 12). Si l'on doit prendre en compte et détecter ces contradictions internes, une analyse de

la variété des interprétations négociées d'un texte doit alors passer par une analyse du lectorat, mais également de la manière dont l'audience envisage le medium comme faisant partie intégrante de sa vie sociale – en d'autre terme, pour reprendre le terme de Martin Barker, le « contrat » qu'il a implicitement passé avec le medium (261), la fonction que ce medium occupe dans sa vie quotidienne. Il nous est simplement impossible d'entreprendre une telle enquête. De la même manière, si l'on pourra étudier la manière dont s'agence le discours idéologique et la « lecture préférée » dans notre corpus, on ne pourra postuler de son véritable pouvoir – l'aspect « propagandiste » en quelque sorte – car comme le note le chercheur anglais:

the power of 'ideology' is not of some single kind, but varies entirely – from rational to emotional, from private to public, from 'harmless' to 'harmful' – according to the nature of the 'contract'. (Barker 261)

Malgré cela, nos micro-lectures nous permettront d'aller au-delà des simples constatations générales jusque-là faites par les historiens des comics et de comprendre la manière dont s'agence le discours idéologique dans l'univers on ne peut plus symbolique du comic-book super-héroïque. C'est pour cette même raison que le comic-book se porte particulièrement à une lecture idéologique:

First, the nature of comic art makes the form ideologically interesting. Comic art combines printed words and pictures in a unique way. The complex nature of this combination allows for much flexibility in the manipulation of meaning, but often in a context that is constrained within a small space (four panels in a newspaper strip; 20 pages or so in a typical comic-book issue). These characteristics have implications for both representation and interpretation of ideological images and meaning. [...]The communicative elements in comic art encourage the form to occasionally create a closed ideological text, imposing on the reader preferred meanings. The limited space in which the artist/writer has to work, for example, may entice the creator to use stereotypes to convey information quickly. Similarly, the use of storytelling devices such as captions and thought balloons can make the themes and values in a comic especially explicit. (McAllister, Sewell, et Gordon 3)

La forme du comic-book, succincte et minimaliste, devient donc un élément d'analyse particulièrement pertinent, car les récits qui s'y trouvent doivent sélectionner des schèmes et des symboles nécessairement limités, et la « manipulation du sens » par la combinaison de mots et d'images crée nécessairement des simplifications, ou des stéréotypes qui conviennent tout particulièrement à une lecture idéologique et hégémonique du texte. Le discours hégémonique se construit sur un jeu de connotation et d'appropriation de thèmes

et de symboles qui restreignent le sens d'un texte, et ainsi génère des formes idéologiques simplifiées. Les cases du comics, elles, opèrent ce jeu d'exclusion et d'appropriation tout naturellement de par la grande importance qu'elles accordent à un nombre minimal de symboles qui facilitent sa lecture.

De plus, Eco insiste sur le fait que toute littérature de divertissement possède une « narrativité de la redondance » (Eco 159), c'est-à-dire que le récit est imbriqué dans une forme figée et composé de thèmes peu nombreux et récurrents, ce qui limite un peu plus la portée polysémique du récit, et tendrait à perpétuer son discours idéologique. Lors de notre analyse des aventures de Captain America, nous chercherons donc à comprendre comment le genre super-héroïque s'approprie le concept du patriotisme américain, et quels sont les éléments récurrents de la narration qui viennent générer et répéter le discours patriotique.

2. Incarner la nation : La construction du super-héros patriote

a. Le genre super-héroïque comme culture américaine

La culture de masse est, par nature, le reflet de la culture dans laquelle elle a été produite. Elle n'est pas nécessairement patriotique par essence mais reproduit, au moins partiellement, si ce n'est totalement, les normes idéologiques – et par conséquent hégémoniques – du discours dominant de cette culture¹⁴. Le héros, figure centrale du récit populaire, se doit d'être un parangon de cette dernière :

popular heroes, whether real or imaginary, are people who represent for the members of a culture the ideals of that culture [because] they provide us with concrete images of what we all can strive to become. (Nachbar 117)

Tout héros populaire est donc dédié à la préservation de sa culture, il en est par définition le défenseur (Nachbar 118), garant de la reproduction du *statu quo*. Cependant, la manière dont la préservation de ce *statu quo* est envisagée peut grandement varier. En Amérique, on pourrait déjà contraster deux moments culturels bien distincts que seraient le début de la crise où prolifèrent les « hommes mystères » dans les pulps et la fin des années 30, voyant émerger les super-héros, le personnage de Superman étant l'exemple typique.

Voilà la manière dont Susman décrit les héros des années 30 :

They tended to be men without attachments to any family [...]. They seldom obeyed any rules, whether those were rules of nature or requirements proscribed by any existing institutions. Their commitment was always to themselves (with a firm and strong belief in themselves, without fear, shame, or doubt about their role or identity). Such commitment, however, almost always involved a strong moral code that led them to “do good” and to devote

¹⁴ C'est par ailleurs la raison pour laquelle la culture populaire américaine est souvent décriée comme un vecteur de propagande pro-américaine.

themselves to overcoming the forces of evil. They worked for traditional American values and ends, but often – in a period that witnessed failures in the natural as well as the moral order to act “properly” – imposed their own order by themselves on a disordered world. (Susman 204)

Nous retrouvons autant chez le héros des pulps que chez les super-héros ce « code moral » personnel allant parfois au-delà des lois et toujours conforme à des valeurs typiquement américaines. Ces personnages suivaient l'héritage culturel du cow-boy, à la fois bon, courageux, robuste et possédant une morale individualiste (*rugged individualist*), mais retranscrivant cette figure dans un milieu urbain perçu comme dangereux et injuste (Chambliss et Svitasky 5). On peut voir cela comme une manière de reconquérir dans la fiction la frontière urbaine d'une populace devenue imprévisible, tout en créant une continuité avec l'idée typiquement américaine de la Destinée Manifeste :

Amidst the growth of urban space, popular adventure characters perpetuated the individualistic archetype Americans had long associated with the frontier and the struggle of Manifest Destiny in a world that increasingly denied them real life opportunities to pursue these ideas. (Chambliss et Svitasky 2)

Souvent, les héros des pulps empruntaient une partie de l'imagerie sombre de ce chaos urbain pour mieux le dompter : le nom de Phantom, Black Bat, The Shadow ou The Spider ont tous des connotations sombres, voire horribles. Dans une Amérique qui remettait pour la première fois en question son système économique et son modèle social, les héros devenaient plus ambigus dans leur rapport aux institutions, protéger le principe fondamentalement américain de la liberté individuelle venait souvent se heurter à la nécessité de devoir outrepasser les lois.

Le genre super-héroïque fait la liaison entre les hommes mystères et deux autres traditions, celle de l'*Übermensch* des pulps comme Nick Carter ou Tarzan, ou les héros surpuissants de science fiction exemplifiés par John Carter ou Hugo Danner (Duncan et Smith 226), afin de créer une nouvelle vision du héros moderne. Le centre de l'action demeure la ville américaine, qui agit comme une « métonymie du monde » (Lainé 93), et l'ennemi de cet espace urbain varie selon les cas, les deux exemples les plus répandus étant d'un côté Superman, combattant, avec une sensibilité de gauche, les politiciens véreux et les mafieux, et de l'autre côté Batman, plus proche du message conservateur des pulps, bataillant contre les bandits à la petite semaine qu'il considère comme la vermine de la société – il déclare sans équivoque : « criminals are a cowardly lot! » dès les premiers

numéros (Daniels 35)¹⁵. Cependant, les super-héros offrent de nouvelles perspectives narratives – grandement aidées par le développement des comics en tant que medium, qui développe des possibilités visuelles inégalables en ce temps –, et se créent rapidement une particularité au sein de la culture américaine. Voici la définition à laquelle se référera l'emploi du terme « super-héros » tout au long du présent essai :

Le super-héros/héroïne est un personnage ayant une mission pro-sociale et altruiste, et dont le but est de préserver le statu quo. Il possède des pouvoirs expliqués par des phénomènes surnaturels ou scientifiques lui permettant d'aller au-delà des aptitudes d'un être humain normal, et font de lui un modèle de perfection physique et morale. Son costume est une représentation iconique, voir allégorique de son identité super-héroïque et fait écho à son passé – ou au récit de son origine –, à sa manière d'agir et/ou à sa fonction en tant que justicier, ses méthodes d'action. Son identité civile, la plupart du temps secrète, contraste fortement avec son identité masquée.

(Coogan 79; Kaveney 4; Reynolds 16; Jennequin 62)

Le cas de la double identité des super-héros s'explique par la nécessité de soumettre une partie de son identité à la communauté : une fois derrière son masque, le super-héros agit selon le concept que son costume et son nom de code représentent – le surhomme *par excellence* dans le cas de Superman, une chauve-souris inspirant la peur aux criminels pour Batman, et tout simplement l'Américain parfait pour Captain America. Les références mythiques plus ou moins explicites que les super-héros convoquent – Superman, ouvertement défini comme le « Hercule moderne »¹⁶ vient du ciel et possède la force et la bonté d'un dieu grec, Flash est modelé sur le personnage de Hermès, Wonder Woman est une amazone, etc.– et leurs costumes créant une « statuaire sacrée » (Nikolavitch 32) tendent par ailleurs à justifier leurs activités extra-légales en faisant d'eux l'équivalent de dieux ou de demi-dieux. Néanmoins, leur identité civile rappelle qu'ils sont quelque part proches du lecteur, ou du moins qu'ils correspondent à leur réalité. Une nouvelle fois, nous

¹⁵ Batman est certes le meilleur exemple de continuité entre le genre super-héroïque et les hommes mystères des pulps, mais cet héritage deviendra de plus en plus flou. Dès lors qu'il sera accompagné de Robin, le premier *sidekick* de l'histoire des comic-books, le ton sera plus léger, le personnage moins vengeur et les ennemis tenant davantage du genre surréaliste et du mode grotesque, une manière de se séparer de l'anxiété urbaine tout en renouvelant l'aspect mystérieux de ses aventures.

¹⁶ Captain America lui-même est vu comme une réincarnation d'Hercule dans un épisode où il redécouvre ses différentes vies (CAC #38c)

pouvons interpréter cet élément narratif comme le symbole d'une doxa typiquement américaine :

Anonyme mais universel, le super héros est l'expression de l'égalité répartie entre tous, tout en démontrant que l'initiative individuelle est un fondement de la société américaine. Derrière son masque, grâce à ce masque même, le super-héros incarne l'Amérique, dans son rêve de liberté d'entreprendre, mais également dans la devise des États-Unis *e pluribus unum*. (Lainé 219)

Le rabbin Simcha Weinstein ajoute que la double identité des super-héros se rattache également à une dualité présente dans la culture juive:

[The] notion of simultaneous concealed and revealed identities is a recurrent theme in the realm of Jewish mystical thought. The human face is a prime example. The sages teach that every human being has two dimensions: the *chtizoni*, or external dimension, and *p'nimi*, or inner dimension. Part of us is revealed, and part of us is concealed. The Hebrew word for "face" is *panim*, which means "internal." In Judaism, the face is understood to be a kind of revealed veneer and portal to one's innermost essence. The *p'nimi* is the soul. It's who we are in the deepest sense; it's the source of our most profound aspirations and our ultimate potential. (Weinsten 123)

Le *p'nimi* représente donc l'identité réelle du super-héros, son potentiel véritable. En contrepartie, son identité sociale (ce que Weinstein nomme *chtizoni*), comme Clark Kent, Bruce Wayne ou bien Steve Rogers – toujours perçu par son supérieur hiérarchique comme un piètre soldat – est souvent comprise comme inassouvie ou incomplète. Cet aspect de la tradition juive peut avoir été source d'inspiration pour les créateurs des premiers super-héros¹⁷, mais ces derniers ont, selon Eco, été acceptés du fait qu'ils représentaient un modèle de puissance dans une vie urbaine frustrante :

Dans une société particulièrement nivelée, [où] les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour [...], le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire. (Eco 131)

L'image du super-héros vient également servir la perception populaire du Président Roosevelt, Président paralysé tirant l'Amérique de la crise, et qui, dans ses nombreuses initiatives pour tirer l'Europe de la guerre, « apparaîtra comme un surhomme » durant le

¹⁷ L'essai de Weinstein cherche par ailleurs à expliquer la plus grande partie des symboles présents dans la culture super-héroïque comme un héritage de la culture juive, mais son essai est souvent peu nuancé et trop sélectif. Nous choisissons d'être plus pondéré sur l'impact réel de l'éducation juive sur le travail des créateurs de comics. N'oublions pas par exemple que les hommes mystères des pulps comme Zorro ou The Shadow, qui furent des modèles pour ces auteurs, n'étaient pas les travaux d'artistes juifs alors que leur double identité avait un fonctionnement similaire à celles de la plupart des super-héros.

conflit mondial (Lainé 13). L'avènement du surhomme des comics reflète donc on ne peut mieux l'image populaire du Président :

Roosevelt incarne la capacité de dépassement et la reconquête de son destin à la force de la volonté. Nul doute que [sa] présidence a marqué l'imaginaire. Les coups durs du destin, blessures physiques, financières et morales, n'empêchent pas l'homme, tôt ou tard, de vaincre l'adversité. Roosevelt à la Maison Blanche ou Superman dans les comic-books ont montré que l'homme de la rue, avec ses faiblesses et sa timidité, cache en lui un héros. (Lainé 13)

Ce nouveau modèle exemplaire qu'est le super-héros sied donc particulièrement au contexte dans lequel il émerge. Même lorsqu'il n'est pas encore explicitement patriotique, Reynolds note par exemple que Superman, tout comme ses homologues, n'hésite jamais à envisager des activités extra-légales ou clandestines s'il pense que « les intérêts nationaux sont en danger » (Reynolds 15). La « loyauté » des surhommes masqués, qui va de pair avec leur « patriotisme », est « au dessus de [leurs] égards pour la loi » (Reynolds 15)¹⁸. Ce patriotisme est dû au fait que tous les Américains se définissent et s'unissent derrière les actions des super-héros, associées aux valeurs de l'Amérique:

Americans, it is often said, are people defined by and united by their commitment to the political principles of liberty, equality, democracy, individualism, human rights, the rule of law, and private property embodied in the American Creed. (Huntington 46)

On comprend donc pourquoi la transition vers un contexte de guerre voit les super-héros se multiplier, et il n'est pas non plus étonnant que l'aspect patriotique de ces héros s'exacerbe : la menace d'une guerre à venir favorise nécessairement une réémergence de l'idéologie nationaliste, et c'est durant cette période que le nationalisme et l'unité du peuple américain seront des plus marqués (Huntington 121).

Comme l'indique Baechler, toute idéologie politique, dont le nationalisme est l'exemple par excellence, possède une « fonction de ralliement » qui consiste à « reconnaître ses amis », ici par une réaffirmation de l'identité nationale, une identité commune à tous les Américains, et de « désigner l'ennemi » (64), ici l'ennemi fasciste, vu

¹⁸ Il semblera peut-être tout naturel qu'en 1950, alors que la série de Superman est diffusée sur les petits écrans, le super-héros ne combatte plus seulement pour la « Vérité » et la « Justice », mais également « le mode de vie américain » (*the American way*), une évolution il semblerait toute naturelle qui amalgame l'idée du « mode de vie américain » avec une vision de la vérité et de la justice qui tendrait vers une morale universelle – et en tout cas, dans les années 50, universalisable dans un temps de guerre froide fortement idéologique.

comme idéologiquement opposé aux principes américains – nous verrons plus tard dans quelle mesure. Il s'ensuit alors une réappropriation des « signes de ralliement, symboles, mots d'ordres pour rassembler ses partisans, et par le fait même, exclure les autres » (Baechler 64). Et effectivement, tous les super-héros patriotes reprennent un de ces symboles nationaux chers à l'Amérique : Uncle Sam est déjà un symbole fort à lui seul, et les costumes de Captain America, The Shield ou encore Captain Flag et Miss America – pour n'en citer qu'une partie – portent directement les couleurs du drapeau américain, symbole qui, comme le note Huntington, est d'autant plus important aux États-Unis que son utilisation ne se limite pas aux bâtiments institutionnels, mais trouve une omniprésence qui le rend unique et on ne peut plus percutant, ayant même des connotations quasi-religieuses (128).

Paradoxalement, ces nouveaux super-héros patriotiques sont un peu moins « super ». Comme le note Jennequin :

La principale caractéristique de ces super-héros patriotiques est de n'avoir, la plupart du temps, aucun véritable superpouvoir. Ils sont simplement plus forts, plus agiles, plus rapides que la moyenne. [...] Le superpatriote est, au final, une version améliorée du simple soldat qui va risquer sa peau sur les champs de bataille du monde entier pour défendre la démocratie et la liberté. Il ne peut pas être trop extravagant. (Jennequin 93)

La réalité du conflit semblait demander une certaine vraisemblance qui pouvait faire écho à la réalité de nombreux jeunes soldats américains. Comme Wright le souligne très justement, le vice Président Henry Wallace disait de la guerre qu'elle était l'opportunité de s'investir dans le « siècle de l'homme ordinaire » (*The Century of the Common Man*) permettant d'étendre les réformes du New Deal à l'ordre mondial (35). Cet « homme ordinaire » semble clairement représenté par ces héros au potentiel amélioré mais humains malgré tout¹⁹.

Nous nous pencherons tout particulièrement sur le « récit d'origine »²⁰ du personnage de Captain America, afin de mieux comprendre la place qu'il occupe dans le panthéon des

¹⁹ Par ailleurs, Jack Kirby, dans une interview, réutilisera la même expression : « I thought comics were a common form of art, and strictly American [...]. America was the home of the common man, and show me the common man that can't do a comic » (Kirby in Wright 35). La spécificité culturelle des comics comme une forme d'art typiquement américaine est donc d'après le dessinateur de Captain America en parfait accord avec sa facilité d'accès, et sa relation avec l'homme normal.

²⁰ Ce terme définit dans le jargon des comics l'évènement ou la suite d'évènements qui mène un personnage à acquérir ses pouvoirs extraordinaires et à dédier sa vie à combattre le crime.

super-héros, la manière dont il crée une continuité avec les super-héros alors existants, quelles différences le sépare de ces derniers, et surtout comment le personnage intègre ouvertement le discours national et le contexte d'avant-guerre, comment il devient le super-héros américain par excellence.

b. Comprendre la spécificité d'un nouveau symbole territorial

Captain America, de par son costume, anthropomorphise l'Amérique. Le costume du super-héros privilégiant l'allégorie, ce n'était qu'une question de temps avant que les créateurs n'amalgament le territoire tout entier à des figures super-héroïques, qu'ils intériorisent la nation en créant des personnages au caractère exemplaire, dont les actions seront alors assimilées à ce qu'il « faut faire » et ce qu'il « faut être » pour être un bon patriote. Captain America a tout de même cela de plus au personnage de The Shield que son nom de code fait directement référence au territoire des États-Unis plus qu'à sa fonction défensive. Cette fonction défensive se retrouve bien entendu dans le bouclier porté par « Cap' », seule arme dont les auteurs le doteront ; une fois avoir adopté une forme arrondie, il deviendra également un outil offensif : Captain America le lancera pour la première sur ses ennemis dans CAC #3c (8). L'association du titre 'Captain' à la nation raccorde ouvertement la force de l'Amérique à son corps militaire, certes encore défensif mais bien présent.

Comme l'a déjà noté Dittmer, Captain America répond parfaitement à la définition du « symbole territorial » :

[Territorial symbols are] abstract expressions of group solidarity embodying the actions of political, economic, and cultural institutions in the continual reproduction and legitimation of the system of practices that characterize the territorial unit concerned. (Paasi in Dittmer « America » 405)

Cependant, Captain America dépasse les limites du symbole territorial :

Territorial symbols simply symbolize and reproduce the nation and its territory, whereas rescaling icons such as Captain America perform those nationalist functions but also bridge the

gap in scale between the scales of the nation and the body. Rescaling icons are people (or fictional characters) who are seen as representing the best qualities of the nation, thereby teaching values and behavior to citizens. (Dittmer « America » 405)

Le coup de génie des éditeurs et des auteurs de Captain America, contrairement à ceux de The Shield, est de montrer directement cette incarnation physique de l'Amérique, devenue un corps super-héroïque extraordinaire, en conflit direct avec Hitler, symbolisant toutes les valeurs opposées à celles de l'Amérique. Ainsi, la seule couverture de CAC #1²¹ possède toutes les caractéristiques de la « fonction de ralliement » de l'idéologie politique définie plus haut. L'image est sans ambiguïté, représentant le désir de nombreux Américains de vouloir s'attaquer au Führer dont la malveillance est incontestable. En frappant Hitler au visage dès la première couverture, Captain America rallie d'une part la nation derrière son affiliation au drapeau et « désigne l'ennemi », qui complot pour envahir l'Amérique – on voit en effet sur cette couverture la carte des États-Unis et un écran montrant les explosions dû à un sabotage nazi – le territoire américain est donc ouvertement menacé.

Le récit d'introduction – ou d'origine – de Captain America insiste sur l'intégration de cette « frontière » en danger. Ce mythe fondateur, qui dissocie fondamentalement l'Amérique des nations européennes (Kohn 34), semble être dès lors mis à mal par une Europe belliqueuse :

As the ruthless war-mongers of Europe focus their eyes on a peace-loving America.... The youth of our country heed the call to arm for defense.../ But great as the danger of foreign attack... is the threat of invasion from within ... the dreaded fifth column! (CA #1a, 1, voir Annexe 2.1)

Dès la première phrase, le lecteur est invité à réinvestir le mythe d'une Amérique neutre et paisible en créant une opposition très nette entre sa nation en paix et des nations européennes toutes décrites comme bellicistes. Et désormais, ce sont les invasions de l'intérieur qui sont à craindre, le territoire étant, selon le texte, confronté à un danger venant d'un « autre » – le nazi parlant avec ses erreurs grammaticales : « Yah... Everything is in readiness », un premier signe explicite d'étrangeté –, ayant déjà réussi à trouver les failles du territoire pour s'y introduire. L'ennemi a donc déjà infiltré même les plus hauts

²¹ Les couvertures ne sont pas reproduites car la plupart sont visible au lien suivant : <http://www.coverbrowser.com/covers/captain-america> (consulté le 6 juin 2012)

rangs institutionnels : un officier dit au Président « I hesitate to give a confidential report to even my most trusted aide » (2). Le mythe de la frontière allant de pair avec l'avènement d'un nouveau monde démocratique et civilisé, l'ennemi est ouvertement contre la démocratie : alors qu'un espion présent parmi l'équipe de scientifiques assistants à l'expérience sur Steve Rogers, ce dernier, avant de se débarrasser d'un coup de feu du sérum, crie : « Death to the dogs of Democracy » (6).

Le territoire est de ce fait envahi autant géographiquement que socialement et dès lors que Captain America est nommé, on lui confie une mission de protection de la frontière. Une fois que l'expérience sur Steve Rogers est finie, le Professeur Reinstein déclame : « We shall call you Captain America, son! Because like you – America shall gain the strength and the will to safeguard our shores! » (5). Par cette formulation, Reinstein insiste sur le fait que ce n'est pas à Captain America d'être à la hauteur de l'Amérique, mais plutôt à l'Amérique – et donc à tout Américain – de suivre les traces de Captain America – « like you ».

Le comic-book s'est construit comme une forme d'art principalement urbain, et le décor rural –on peut même parler de frontière rurale – a été une des principales caractéristiques du medium en général et du genre super-héroïque en particulier (Ahrens 5). Captain America, qui naît dans un laboratoire situé à l'arrière-boutique d'un « Curio Shop », est bien le produit de la ville américaine, mais il étendra son pouvoir à l'ensemble du territoire et non à un seul espace urbain. Weinstein propose également de lier ce rôle de protection à une autre figure protectrice émanant directement de la culture juive, le Golem :

Captain America was in part an allusion to the golem, the legendary creature said to have been constructed by the sixteenth century mystic Rabbi Judah Loew to defend the Jews of medieval Prague. “The golem was pretty much the precursor of the superhero in that in every society there is a need for mythological characters, wish fulfillment. And the wish fulfillment in the Jewish case of the hero would be someone who could protect us. This kind of storytelling seems to dominate in Jewish culture,” commented Will Eisner.

According to tradition, a golem is sustained by inscribing the Hebrew word *emet* (truth) upon its forehead. When the first letter is removed, leaving the word *met* (death) the golem will be destroyed. *Emet* is spelled with the letters *aleph*, *rem* and *tav*. The first letter, *aleph*, is also the first letter of the Hebrew alphabet, the equivalent of the letter *A*. Captain America wears a mask with a white *A* on his forehead- the very letter needed to empower the golem. (Weinstein 39)

Cette comparaison ferait alors de la création de ce nouveau super-héros un « acte créateur divin » (selon la définition du golem, Chevalier et Gheerbrant 481), dont l'ordre et la mission sont de protéger le territoire américain dans son ensemble. On ne peut entièrement trouver satisfaction dans cette explication religieuse, le A sur le front de Captain America semble avant tout faire référence à l'Amérique, et d'après cette définition, tous les super-héros seraient quelque part des golems, car tous les héros sont par définition des protecteurs. Weinstein oublie également de convoquer l'aspect négatif du Golem, qui, sans les ordres de son maître, n'est capable « que de mauvaises actions » (Chevalier et Gheerbrant 481). Or, par définition, le super-héros est un être libre et libéré qui, dans son identité super-héroïque, jouit d'une liberté totale tant qu'il travaille au service du bien commun. Cela expliquerait cependant la création d'un tel personnage comme une négociation entre les origines juives de Simon et Kirby et une vision plus hégémonique d'un super-soldat américain idéal.

Ainsi, comme la mission du personnage précède son existence, ce dernier est universalisé autant que dépersonnalisé. Le « récit d'origine » des super-héros est souvent basé sur une expérience personnelle décisive, si ce n'est traumatisante : Superman est le dernier être de sa planète qui a explosé, Batman a vu ses parents mourir sous ses yeux, l'androïde The Human Torch – une autre star de Timely Comics – se rebelle contre son créateur et, suite à des dégâts importants dans New York que lui-même a causé, décide alors de se racheter en faisant le bien. Tous les héros du *Silver Age* créés par Stan Lee suivront également ce modèle dramatique. Dans ces histoires introductives – parfois publiées rétroactivement –, on explique comment l'individu devient un super-héros au service de la communauté par une prise de conscience intime ; on passe du particulier au global. L'origine de Captain America, elle, prend le chemin inverse. Dès la première page le lecteur est invité à porter son regard sur le pays – « a peace loving America » – et sur les files de volontaires s'engageant dans l'armée. Puis l'ennemi allemand infiltré apparaît explicitement – « the dreaded fifth column » (1). Par ailleurs, dans le cadre d'introduction (1), Captain America et Bucky sont d'emblée associés au Capitole, discrètement dessiné à l'arrière plan, manière de faire d'eux des forces avant tout gouvernementales – une différence radicale avec les premiers super-héros et leurs activités parfois extra-légales. Cette idée sera renforcée alors qu'un peu plus loin dans le récit, c'est le Président qui

ordonne de lancer l'expérience qui donnera plus tard naissance à Captain America²². Ce super-héros n'émerge pas selon la volonté de l'individu héroïque – comme le sont les origines de Superman ou de Batman par exemple –, mais il est le produit d'une décision nationale, le Président représentant à lui seul le peuple américain. Nous noterons bien entendu l'aspect (pseudo)scientifique d'une telle création, associant donc le pouvoir américain à une ingénierie scientifique avancée, vue ici d'une manière optimiste et positiviste²³.

La création gouvernementale qu'est Captain America ayant pour but de totaliser la nation, il n'est pas étonnant de voir que dès la présentation du personnage, ce dernier est défini de manière impersonnelle: « a frail young man steps into the laboratory » (4), ou encore « this young man [...] volunteered for army service » (5). Visuellement, lorsque le Professeur Reinstein est sur le point d'injecter le sérum sur le corps de Steve Rogers, la seringue se porte en direction du lecteur, un plan à la première personne²⁴ qui implique également le lecteur dans le processus de création du super-héros tout en faisant de lui le sujet de l'expérience (4). Le super-héros n'est cependant pas entièrement privé d'une véritable personnalité civile : cette dernière n'est introduite qu'à la fin de l'histoire et n'est présente que dans 7 cases, contre 23 pour son identité de super-humain. Ces 7 cases composent une petite scénette dans le campement militaire « Camp Lehigh » (7) dont la position géographique n'est pas révélée, nouvelle manière de ne pas particulariser le personnage afin qu'il se rapporte à l'ensemble du territoire. On y apprend que Steve Rogers – un nom américain également générique – y a intégré le corps militaire : non seulement le personnage est devenu Américain *par excellence* en devenant Captain America – ce que le jeune Bucky découvre –, mais son désir de rejoindre les rangs armés

²² Avant cela, alors qu'on lui demande de trouver une solution à la vague de sabotage causé par les nazis, le Président s'exclame: « What would you suggest Gentlemen? A character out of the comic-books? Perhaps the Human Torch in the army would solve the problem!/ But Seriously gentlemen,-- something is being done! ». Ce « quelque chose », c'est pourtant un autre personnage de comic-book ! Cette petite touche d'humour de la part des auteurs tend d'une part à légitimer ce nouveau super-héros « moins super » autant qu'il leur permet de commenter réellement le contexte qu'ils mettent en scène : un super-héros suffit-il pour régler le problème ? Cette seconde interprétation rend la position interventionniste des auteurs plus insistante.

²³ Le nom du Professeur Reinstein fait directement référence au professeur Einstein, scientifique alors reconnu et ayant depuis peu gagné l'Amérique. Le caractère pacifiste du personnage peut être vu comme une insistance sur le fait que Captain America est une arme principalement défensive d'un pays ne voulant que la paix.

²⁴ Nous utilisons ici la terminologie cinématographique à défaut de n'avoir de terminologie spécifique à la bande dessinée.

pour prouver son engagement auprès de sa nation trouve une gratification. Là où le traumatisme fondateur de Superman pouvait faire écho au mythe d'une nation d'immigrés, et celui de Batman faisait écho à la vicissitude de la violence urbaine au sortir de la crise, Captain America matérialise la frustration ne pas être à la hauteur de sa nation, et propose une solution par le dévouement total à cette dernière. À l'époque, malgré le fait que quelque quatorze millions d'Américains étaient « incorporés dans les forces armées », cela n'était qu'une « faible proportion des classes mobilisables » (Fohlen 199), le personnage de Captain America/ Steve Rogers était donc autant une figure d'identification pour les jeunes gens voulant entrer dans l'armée que pour ceux étant déjà embrigadés.

L'inclusion du personnage de Bucky fait sans doute le lien entre la figure paternelle – ou fraternelle – de Captain America et le lecteur plus jeune, qui aimerait tant être comme ce dernier – « I wish I could be like him! » (7)–, et peut alors s'imaginer à la place de Bucky. Cette idée semble validée par un plan où Steve Rogers fait face au lecteur tout en répondant à Bucky, s'exclamant, « from now on, we must both share this secret together... that means you're my partner, Bucky! ». Comment Bucky pourra se défendre en étant un simple enfant n'ayant pas reçu le sérum de Steve ? Comment sera-t-il possible pour lui de ne pas être reconnu alors que d'une part il est la seule mascotte du Camp Lehigh et que d'autre part son identité civile autant que son identité masquée ne sont même pas désignées par un nom différent ? Cela restera parmi les plus grands paradoxes des aventures de Captain America, Bucky n'ayant aucune crainte et apparemment aucun problème à se battre aux côtés d'un surhomme, et ne se faisant lui-même jamais reconnaître ! Le *sidekick* semble être un élément nécessaire pour permettre à une série de rencontrer un certain succès commercial : le premier compagnon de super-héros, Robin, venant en aide à Batman, avait fait doubler les ventes du justicier masqué (Brooker 59).

Afin de terminer le processus d'implication du jeune lecteur dans le combat idéologique véhiculé par les deux personnages, le lecteur se trouve convié à payer 10 cent pour acquérir un badge et une carte de membre des Sentinelles de la Liberté (*Sentinels of Liberty*), qui lui permettra ainsi de rejoindre Captain America dans sa lutte contre les ennemis de la nation (8). Le but est également de transformer un texte culturel en « pratique sociale » afin d'optimiser son « décodage », pour reprendre les termes de Stuart Hall :

Une fois achevé, le discours doit donc être traduit – transformé, de nouveau – en pratiques sociales, si l'on veut que le circuit [de production culturelle] soit complet et efficace. Si aucun « sens » n'est extrait, il ne peut y avoir de « consommation ». (Hall 54)

Ainsi donc, après avoir présenté le personnage patriote, les éditeurs et auteurs de *Captain America* choisissent de coupler l'acte de « décodage » du lecteur, et son acte de consommation à un acte de consentement et de participation active à la lutte symbolique et pourtant bien réelle dans lequel s'est engagé le super-héros. L'inclusion de *Sentinels of Liberty* fictionnelles dans CAC #5c et CAC #6a combattant aux côtés de Captain America, puis la création du magazine des Young Allies où les Sentinelles auront une place privilégiées aux côtés des *sidekick* des super-héros Captain America et The Human Torch. Cette déclaration de Captain America à l'issue d'une aventure montrant les Sentinelles se rebeller contre le German American Bund (CAC #5a), crée une connexion entre les Sentinelles du comic-book, les membres du fan club, mais également tous les lecteurs du magazine :

And let me thank you too for helping, Sentinels of Liberty all through our great and glorious land! All boys and girls are sentinels of Liberty whether they wear the badge or not. America is safe while its boys and girls believe in its creeds! (15)

Il n'est pas étonnant que *Captain America Comics #1* ait été un véritable succès. Par exemple, son homologue *The Shield* n'avait pas de récit d'origine, l'histoire personnelle du héros étant seulement résumé rapidement dans un encart introductif lors de sa première aventure (*Pep Comics #1*, septembre 1939), ce qui contraste grandement avec la véritable réécriture du super-héros que le personnage de Captain America présente. Si on ajoute une technique marketing impliquant le lecteur jusqu'à son engagement aux côtés du héros – via le personnage de Bucky et le club des Sentinelles –, ainsi que le style dynamique de Kirby, qui tranche très nettement avec le 'gaufrier' de 8 cases²⁵ de *The Shield*, le succès de l'illustré paraît tout expliqué. Nous nous pencherons dès lors sur les évolutions et les constantes de la 'formule' Captain America.

²⁵ Le gaufrier est un type de mise en page où toutes les cases sont de tailles équitables – à la manière d'un moule à gauffre –, technique des plus communes dans les premières décennies du comic-book.

c. L'Amérique passe à l'action : l'évolution du super-héros patriote

Captain America est érigé en symbole territorial, mais Steve Rogers, quant à lui, est présenté comme un soldat moyen, voire médiocre. Il joue sans cesse des tours à son supérieur hiérarchique Sergent Duffy, ce qui constitue pour le lecteur une occasion perpétuelle de se moquer d'une figure d'autorité, tout en assumant les conséquences de ses actes – on retrouvera ce motif comique, ouvrant et fermant les épisodes, de manière récurrente tout au long de la guerre. À part une passion pour le baseball qui nous est révélée dans CAC #7b (1), et une admiration pour l'agent secrète Betty Ross – la dame en détresse qu'il lui faudra sauver –, on en sait peu sur la personnalité du soldat, qui ne peut bien entendu avoir qu'une personnalité partielle et monovalente. Il lui est cependant impossible de faire de l'ombre à son alter ego érigé en représentant d'un peuple entier. Car avant d'être un personnage ayant un nom à lui et des spécificités personnelles, Captain America incarne une nation. Pour ainsi dire, son essence précède son existence, et son seul costume, symbole visuel fort convoquant déjà la totalité territoriale, politique et institutionnelle des États-Unis, est un rappel constant qu'on ne peut pas interpréter ses actions en dehors du cadre national. Lorsqu'il redevient Steve Rogers, on retourne à la sphère privée, plus légère car moins connotée. À l'instar de Clark Kent, il est un homme plus commun, presque moyen, avec lequel on peut sympathiser et duquel on a le droit de se moquer. En revanche, jamais les actions de Captain America ne peuvent porter à rire. La double identité de Captain America permet de créer un lien entre une crise globale – en l'occurrence, une guerre certes fictionnalisée mais bien réelle – et la vie d'un soldat plus banal. Steve Rogers occupe donc rarement l'action, si sa fonction de soldat permet à Captain America d'être au bon moment sur les lieux de l'action, il ne se substitue jamais à son alter ego : lorsque les choses se gâtent, il ne peut plus être Steve Rogers, il se doit de devenir ouvertement le modèle exemplaire qu'est Captain America.

La perfection du personnage se traduit d'abord par une perfection physique. Comme l'a noté Dittmer, le super-héros est nécessairement un homme à la masculinité parfaite :

He is often described as "handsome" or as "brave" and "valiant." Women are often seen swooning for him, including beautiful actresses and intelligent and adventurous federal agents. Their attraction to him is in part an emotional reaction to his performance in battle, and is in part purely physical as he is drawn with a chiseled face and muscular body. (Dittmer, « America » 410)

La nouveauté du dessin de Kirby était particulièrement apte à retranscrire la perfection du personnage :

Kirby had never been able to afford life drawing lessons; he was making it up. But Captain America came to such life and moved so forcefully through a time and space that existed only because Kirby said they did that he became more real than any of the carefully drawn heroes of the art school graduates. Kirby celebrated the body, the male body, male sweat and muscles, not with the fetishism of body-building but with savage joy. And countless boys at the brink of puberty loved him for it. (Dittmer, « America » 410)

Ainsi la représentation du héros avec une arme à feu ou une quelconque maîtrise technologique ne prend jamais le dessus sur des actions acrobatiques qui sont l'atout majeur du style de Kirby – style repris avec plus ou moins de prestance par Al Avison et Syd Shores. Représenter un symbole de l'Amérique au corps à corps, c'est aussi nécessairement insister sur l'idée que, derrière un combat entre les nations ou entre plusieurs armées rangées, les véritables menaces du conflit mondial sont engendrées par un individu – le *villain* d'une histoire –, parfois – mais pas systématiquement – encadré de quelques hommes de main ; bref, que les grandes avancées d'un conflit global reposent également sur la neutralisation de menaces locales et plus particulières, une manière de pouvoir se positionner quelque peu en retrait d'une guerre sur laquelle la fiction n'a aucun pouvoir. Ce détachement de la réalité du conflit se traduit parfois par un retour dans une fantaisie des plus abracadabrantesques, car pour être attirant, le comic-book doit montrer des choses qu'il est impossible de voir autre part. Simon et Kirby ne se priveront pas d'exagérations grotesques et d'histoires de monstres et de revenants empruntées à la littérature gothique.

Prenons par exemple la double *splash-page* de CAC #8c (1-2, voir Annexe 2.2) : on y voit une sorcière surdimensionnée faisant face à Captain America, Bucky et un personnage féminin inconnu. Le décor est un château médiéval, sous une pleine lune laissant entrevoir quelques chauves-souris, et les protagonistes sont entourés de fantômes, de gobelins, de chevaliers en armure et d'un serpent. L'accumulation de symboles horribles en bas de

page – les crânes, les yeux de chouette... – en devient excessive. L’encart introductif semble donner également tous les éléments d’un synopsis d’aventure gothique :

Out of the pages of medieval history steps (sic) goblins, ghosts, vampires and horrible demons haunting the crumbling walls of Hagmoor Castle! Captain America and Bucky meet the supreme test of their blazing career, as they fight black magic in the hands of the black witch!
(2)

Tout y est, des monstres, un endroit « ancien » et « médiéval » sur le point de s’effondrer, de la magie noire et une sorcière maléfique ! Sur la page de droite, la première case sert d’introduction à l’histoire, qui, comme tout bon conte gothique, commence avec une demoiselle enfermée dans un château sombre et isolé : « In the dark, stony vastness that is Hagmoor Castle, a lonely, frightened girl spends a nerve-wracking night » (2). Ce personnage féminin (Miss Lee) est agressé sans raison particulière par des gangsters, et Captain America, passant par là, entend les cris de la demoiselle en danger. Après de nombreuses confrontations avec des créatures d’outre tombe – « a crawling horde of unholy horrors that could only be spewed from the unwholesome regions below » (8) –, Cap’ découvre une étrange histoire d’héritage. L’élément fantastique est alors expliqué rationnellement : les monstres n’étaient en fait qu’une illusion et n’apparaissent que grâce à un projecteur caché dans le château, et les démons n’étaient autres que les hommes de mains de la sorcière déguisés. Derrière le masque de la sorcière se cachait l’avocat de l’oncle de Miss Lee qui cherchait effrayer sa cliente pour récupérer sa propriété. Une fois la demoiselle partie, il comptait s’enrichir en exploitant ses réserves de pétrole.

Nous pouvons tirer deux enseignements de ce genre de récits. Tout d’abord, si le mode du fantastique, du gothique ou du burlesque est parfois convoqué, il est toujours, en quelque sorte, ramené à la raison par le super-héros, qui découvre alors une histoire plus concrète de vengeance ou d’appât du gain. Issu d’une expérience scientifique désignant l’Amérique comme puissance scientifique et technologique, Captain America porte lui-même le discours d’une nation moderne et sensée, un esprit rationnel allant également de pair avec l’aspect éducatif du comic-book – un vrai adulte, un vrai Américain ne croit pas aux fantômes, et nous verrons plus loin que la superstition est davantage liée aux populations indigènes et aux orientaux, peuples en tout opposés aux Américains.

De plus, on pourrait voir dans ces fantaisies la manifestation d’un certain repli isolationniste. Elles créent un décalage par rapport au réel, que l’on peut interpréter

comme une manière pour les auteurs juifs interventionnistes d'atténuer le discours nationaliste sous-jacent pour qu'il demeure parfois de l'ordre de l'anecdote ; il permet au patriotisme de n'être plus qu'un ingrédient comme un autre d'une formule populaire. Une page publicitaire pour *Captain America Comics* résume très bien cette formule : « Thrills, Mystery, Action, Comedy, Patriotism! Captain America every month! » (CAC #18, CAC #19). Le mot « patriotisme » paraît quelque peu décalé par rapport aux autres mots de la liste qui désignent tous des modes ou des genres par lequel peut se décliner la fiction, il est de ces mots « à la mode » certifiant que le magazine est recommandable. Bien entendu, bien avant l'entrée en guerre, Captain America était une manière de redéfinir le comportement du bon Américain dans un temps de crise mondiale, le « patriotisme », autour des mots « action » et « aventure » certifie également l'engagement moral du magazine et son message positif – car patriotique – dans une période appelant à la cohésion nationale. On notera que le mot « guerre » n'est pas utilisé dans cette liste. Ce qu'on appelle le « comic-book de guerre » est donc plus souvent en marge de la véritable guerre qu'on pourrait le penser. Ce phénomène s'explique également parce qu'il fallait, dans la culture publique porteuse de l'idéologie de guerre, trouver une manière de définir les forces Alliées contre des forces de l'Axe définies avant tout par leur militarisme :

The general acceptance of the peaceful nature of the United States did not fully resolve the problem of how a democracy could wage a modern war – a war against a system grounded in militarism and regimentation – without becoming militaristic and regimented itself. (Alpers 161)

Avec le super-héros patriotique construit par son unité symbolique, le problème était *de facto* résolu.

Pourtant, après la trentaine de numéros, le magazine ne peut éviter de montrer le héros de plus en plus au cœur de la bataille. Dans CAC #32a, il se retrouve en plein milieu d'un raid aérien sur Londres (7, voir Annexe 2.3), dans CAC #36a, c'est aux côtés des Australiens que Steve Rogers se bat au Sud du Pacifique, scène d'autant plus remarquable qu'elle occupe les 5 premières pages – c'est-à-dire un peu moins d'un tiers de l'histoire. La représentation des combats demeure adaptée à un jeune public et aseptisée au maximum. On notera cependant que bien souvent ces scènes servent d'introduction à une intrigue de nouveau centrée sur un *villain* ayant le pouvoir à lui tout seul de causer bien davantage de dégâts – CAC #36a est par exemple l'histoire d'un nazi cherchant à contaminer les soldats

américains avec la gangrène, maladie qu'il a lui-même contractée ; on revient donc à une intrigue urbaine contre un ennemi monstrueux.

D'après Hans Kohn, la position des États-Unis au début de la guerre voit un changement idéologique radical :

In a rapidly and dynamically changing world – changing partly under the influence of American democracy and industrialism – the U.S had to shift from the comfortable security of isolation to the insecurities and responsibilities of a world power. (Kohn 175)

Captain America est témoin de ce changement. Lorsqu'il s'occupait d'affaires internes au pays, le personnage était quasiment toujours vu en train de courir du camp Lehigh jusqu'au lieu de l'action. Après l'entrée en guerre de l'Amérique, il sera vu dans des véhicules lui permettant de parcourir de plus grandes distances. Si c'est assez tôt qu'on le voit pour la première fois piloter un avion (CAC #5c, 8), le motif revient de plus en plus régulièrement alors que la guerre bat son plein (CAC #25a, 4 ; CAC #26b, 5 ; CAC #31a, 5 ; CAC #32c, 3 ; CAC #38b, 2 ; CAC #40c, 3 ; CAC #42a, 15 ; CAC #43b, 5 ; CAC 45b, 16), même si la plupart du temps les scènes d'aviation seront une manière de déporter les héros d'un point à l'autre de la carte, et rarement des scènes centrales au dénouement de l'action. Plus occasionnellement, on verra le personnage conduire une moto (CAC #10a ; CAC #17, 4 ; CAC #35b, 5), diriger un tank (CAC #2c, 7), s'échapper en ski avec Bucky (CAC #26b, 13), emprunter des chiens de traîneaux (CAC #27a, 19), ou même piloter un sous-marin (CAC #31b, 3).

En toute logique, cela influe sur la mobilité géographique du personnage. Dans la période où Simon et Kirby tiennent encore les rênes de leur création, le superpatriote ne va qu'une fois en Allemagne afin de sauver un général américain des griffes d'Hitler (CAC #2b). On ne quitte qu'à une autre occasion le territoire américain, mais une nouvelle fois c'est pour ramener un soldat américain pris en otage sur une île du pacifique (CAC #5c)²⁶. Une fois l'Amérique ouvertement impliquée dans le conflit, la mission de Captain America ne se limite plus à la protection de la frontière et à quelques missions de sauvetages en Europe. On voit également le super-héros revenir en Allemagne (CAC #19c ; CAC #27b, CAC #31a, CAC #36c), ou en Angleterre. Ce pays est utilisé parfois comme une étape de transition

²⁶ L'épisode CAC #4b pourrait être également cité mais il est un peu à part. Captain America et Bucky sauvent une Europe de l'Est médiévale et « orientalisée » des griffes du monarque tyrannique Ivan le Terrible, mais il s'agit en fait d'un rêve de Bucky.

entre l'Amérique et l'Allemagne (CAC #19c ; CAC #36c) ou la France (CAC #32c ; CAC #41a). Il est également perçu comme le dernier bastion véritablement fiable de la démocratie en Europe. Cependant, c'est également le lieu d'intrigues urbaines et de menaces similaires, si ce n'est d'autant plus grandes que celles que Captain America rencontre en Amérique – une histoire de savant fou dans CAC #20c, une histoire de sabotage dans un Londres sous les bombes dans CAC #32a, un épisode où Captain America cherche une base sous-marine allemande menaçant les côtes anglaise dans CAC #31b. Quelques intrigues se déroulent autre part en Europe, comme CAC #32c et CAC #41a en France, CAC #26b en Russie, ou des nations apocryphes nommées Alslavia et Barabia (CAC #21a, CAC #30c), le premier étant désigné comme le dernier pays neutre en Europe (2).

Comme on peut s'en douter, après Pearl Harbor, le personnage se tourne également vers le Pacifique et le continent asiatique. On le retrouve régulièrement en Inde (CAC #20b ; CAC #34a ; CAC #35a ; CAC #37b ; CAC #44a ; CAC #50b), ou dans des îles du Pacifique généralement inventées pour l'occasion ou dont le nom n'est pas clairement défini (CAC #28b ; CAC #30b ; CAC #43b), à Bagdad (CAC #32b) et à une occasion entre la Chine et la Birmanie (CAC #33a). Dans ces épisodes, les ennemis sont souvent des Japonais tentant de gagner du terrain en manipulant des populations indigènes superstitieuses pour les retourner contre les troupes Alliées. Captain America se rendra également au Japon à trois reprises dans CAC #18c, CAC #42a et CAC #51a, publié un mois après les bombes atomiques lancées sur Hiroshima et Nagasaki.

Ajoutons à cela d'autres lieux plus occasionnels, comme l'Égypte (CAC #18b, CAC #20a), pays de mystère et imprégné de la magie d'un « temps ancien », comme nous le verrons. Dans CAC #12b, Steve Rogers défend le président du pays apocryphe Oroco, situé quelque part en Amérique du Sud – il est cependant à noter que l'ennemi est bel et bien désigné comme « mexicain » (10). Captain America et Bucky agissent également au Canada (CAC #27a), en Australie (CAC #36a), dans une ville indéfinie au nord de l'Afrique (CAC #33b), au nord de l'Atlantique, où un savant japonais a créé des Géants nommés *Cellmen* ayant la capacité de se dédoubler (CAC #38b) ou sur des îles à la localisation indéfinie (CAC #5d, CAC #40b, CAC #51c). Plus étranges sont des lieux imaginaires tenant de la science-fiction comme la mystérieuse cité volante en plein milieu de l'Atlantique habitée par une civilisation avancée (CAC #40c), ou un monde de l'atome (CAC #25a et CAC #26b) – « the

realm of the atom » – que Captain America parviendra à sauver, ce qui lui est impossible dans le monde réel.

Certes, au final, les histoires se situant hors du territoire américain ne constituent que 28% des épisodes de la période étudiée – 40 sur 143 épisodes. Si l'on ne prend en compte qu'un intervalle allant de Pearl Harbor à l'aboutissement de la guerre, c'est-à-dire les numéros de #13 à #51, ce pourcentage s'élève à 34% – 36 sur 106 épisodes. Le chiffre s'élève à près de 50% si l'on prend en compte, par exemple, les numéros entre #19 et #42, couvrant la période de juillet 1942 à Juin 1944 – 33 épisodes sur 66. Le super-héros reste donc plus attaché au sol américain – au moins la moitié du temps –, malgré une certaine tendance à sortir plus régulièrement des frontières quelques mois après l'entrée en guerre et jusqu'au milieu de l'année 1944. Rarement un magazine entier de Captain America ne voit le super-héros résoudre exclusivement des crises extérieures au pays : les magazines CAC #20, #26, #27 et #32 sont les quatre exemples de magazines ne regroupant que des intrigues où l'Amérique est absente, contre 24 magazines complets ne regroupant que des histoires se déroulant sur le sol américain – 15 si l'on ne prend en compte que la période de guerre. La protection de la frontière et l'assurance que l'effort de guerre américain ne soit pas sapé demeurent donc les principales préoccupations du héros.

La mobilité géographique du personnage, qui équivaut à l'ubiquité – aussi symbolique soit-elle – de l'Amérique sur les différents fronts du conflit, prouve donc que la nation a globalisé son combat contre le « mal ». Cette tendance dans les pages des comics converge avec la résolution ferme qu'avait le pays de devenir un nouveau pouvoir mondial dont la quête morale visait à pacifier le monde :

[In december 1941], with the [attack on Pearl Harbor] went the last obstacle to a renewal of the Wilsonian crusade. [Roosevelt] told a shocked nation that “a decade of international immorality” had come to a climax. It was time the United States dedicated itself to rooting out absolutely and forever “the sources of international brutality” (Hunt 150)

D'un point de vue moral, le super-héros patriote cherche à tout moment à légitimer l'action de l'Amérique par un regard paternaliste, voire inquisiteur sur un monde dont il se fait le « champion », si bien qu'à la fin de la guerre, Captain America est devenu une sorte de protecteur, plus seulement de l'Amérique, mais de « l'univers ». Comme le déclament les bandits de CAC #47b, tuer Captain America équivaut à se débarrasser de la seule personne qui les empêche de semer le chaos : « With Captain America out of the way,

crime and death will rule the universe! We can murder, pillage at will! » (3). On notera cependant qu'il est très rare que Captain America soit désigné comme le seul et unique obstacle au crime. Si le super-héros totalisant l'Amérique s'élève comme un leader du bien et de la justice, il appelle sans cesse les autres personnages, autant que le lecteur, à se joindre à sa cause. Après avoir déjoué la menace d'un scientifique fou dont le seul but est de devenir maître du monde à l'issue de l'épisode CAC #20c, Captain America déclare, face au lecteur :

Evil has no place in this world, and until it is forever gone from our shores, I'll fight, and those who love freedom and justice will fight with me, and victory will be ours! (13)

Le changement du « I » au « we » est important car le personnage ne peut pas, ou ne doit pas exclure ses alliés. On retrouve un phénomène similaire dans CAC #21b, où Captain America est considéré comme le « champion de l'humanité » – « the greatest world's champion of the good, the true, the righteous ! » (4) – devant affronter Satan en personne. Le héros n'est donc plus seulement représentant de l'Amérique, il est le symbole du bien absolu. Puisque ce dernier peut se battre contre Satan, il lui est donc conféré la force d'un demi-dieu. Mais ce dernier conclut en se désolidarisant de son rôle de héros et en redevenant un symbole de tous les Américains ; à l'issue de son combat avec le diable, il déclare : « there will always be an American to fight for mankind against the forces of evil ! » (16, voir Annexe 2.4).

La bonté des États-Unis trouve également une justification alors que Captain America découvre dans CAC #38c qu'il n'est autre que la réincarnation d'Hercule, héros antique ayant défendu les opprimés à l'époque de l'Égypte ancienne (sic). La « bonté » américaine s'inscrit donc dans continuation logique d'un altruisme prenant ses racines dans l'histoire antique. Enfin, notons la tournure colonialiste et paternaliste que cette représentation peut prendre. Dans CAC #20b, Captain America combat une troupe d'Indiens menés par un Fakir manipulé par les Japonais. Il est capturé et mis sur un bûcher, mais au dernier moment, un des Indiens le sauve, puis lui explique qu'il ne fait pas partie des troupes du fakir :

I have been to state school... I have read of you and your deeds! America is the hope of the world! Go free brave Sahib, and crush the evil fakir who sells us to the little brown devils. (13, voir Annexe 2.5)

L'Indien est agenouillé devant Captain America comme s'il s'agissait du drapeau américain, « you and your deeds » peut-être compris à la fois comme les agissements de Captain America et comme les actions de tous les Américains – de l'histoire américaine de manière générale. L'Indien insiste sur le fait qu'il est éduqué, ce qui le conduit donc à être nécessairement pro-américain, à voir l'Amérique comme un espoir pour le monde.

En bref, le personnage, construit dans un premier temps comme un protecteur de la frontière et un modèle exemplaire de ce que l'Amérique a de meilleur et peut incarner de meilleur, devient le témoin d'une guerre totale, le porte-drapeau de valeurs incontestablement bénéfiques, plus seulement pour l'Amérique, mais pour le monde. S'il demeure le « plus grand espoir » pour le monde, les Alliés prennent également une importance toute particulière.

d. La représentation des forces Alliées

Une fois le personnage pleinement intégré dans un conflit accepté comme international, tous les alliés sont représentés, du Britannique (CAC #19c, CAC #31b, CAC #34a, CAC #36c) au Canadien (CAC #27a) en passant par le Russe (CAC #26b, CAC #43a), le Chinois (CAC #13a, CAC #33a, CAC #43a), l'Australien (CAC #36a) ainsi que le Français résistant (CAC #27a, CAC #32c, CAC #41a). Captain America ne combat plus seulement pour l'Amérique, mais au nom des Alliés²⁷. Par exemple, dans CAC #31c, le commandant d'un groupe d'espions dont le but est de tuer tous les leaders et personnes importantes de l'effort de guerre déclare devant ses hommes de main : « By striking at the brain, you stop the whole body! Now we'll kill all leaders important to the allied war effort » (2). Cet effort de guerre n'est donc plus seulement l'effort de guerre de l'Amérique sur lequel insistaient les numéros de Captain America du début de la guerre, il est un effort global des forces du 'bien' contre les forces du 'mal'.

²⁷ On pourrait penser également que la création du magazine *Young Allies* à l'été 1941, mettant en scène Bucky, Toro le *sidekick* du super-héros The Human Torch et d'autres super-gosses, tend également à favoriser le terme aux dépens du nom plus générique des *Sentinels of Liberty*, par exemple.

Le terme « United nations » est parfois favorisé, même s'il demeure un synonyme. On faisait mention des « United Nations for Freedom » (CAC #21a, 19) dans le magazine sorti en Septembre 1942, près de 8 mois après la signature de la charte des Nations Unies. Dans CAC #26b, Captain America et Bucky sont également remerciés au Kremlin par un général russe au nom des Nations Unies :

And to these brave Americans - - In the face of countless dangers and insurmountable - - - (sic) I, in the name of the United Nations, give them our grateful and everlasting thanks. (24)

Même l'ennemi reconnaît qu'il combat désormais une entité plus grande que les États-Unis. Dans CAC #37c, le « Red Skull » s'exclame : « Soon, our secret rays will bring destruction and chaos to every factory in the United Nations! » (5).

Les Britanniques sont sans doute les alliés « favoris » et privilégiés des Américains dans la guerre, si bien que les scénaristes ne semblent même pas avoir besoin de réaffirmer leur fiabilité et leur appartenance au camp des démocraties, des « bons ». C'est d'ailleurs en se déguisant en Anglais que le Red Skull arrive temporairement à échapper à Captain America. Alors que Captain America tient par le col l'homme qu'il a poursuivi, persuadé qu'il s'agissait d'un criminel, l'homme dit en singeant l'accent britannique :

"Hi'm only a blinkin' stagehand, hi am! - - Awsk general King - - 'Ee hired me! 'ave mercy, guv'nor!"

Captain America : "A britisher eh? Well, I guess you may be telling the truth! It looks like I got the wrong party. Okay - - get up and go about your business." (CAC #7a, 7)

La simple nationalité britannique paraît suffisante pour disculper le fugitif, la fiabilité des Anglais n'est donc jamais contredite. De la même manière, lorsque Captain America donne des ordres à des officiers britanniques, ils s'exécutent sans remettre en cause son autorité (CAC #32a, 8). Ils sont désignés comme un peuple courageux ayant réussi à résister aux bombardements nazis, et sur lesquels les Américains peuvent prendre modèle, comme Captain America le déclare après avoir déjoué un plan de sabotage nazi à l'intérieur de New York : « If London can take it...we can! » (CAC #15, 22, voir Annexe 2.6). Dans les comic-books, le Royaume Uni jouit également d'une force armée non négligeable, à en croire le déploiement éclair des avions de la Royal Air Force lors de bombardements sur Londres et leur intervention rapide une fois que Captain America les prévient de la découverte d'une base allemande sous-marine (CAC #30b, 14 ; CAC #32a, 7).

Les Français résistants forment une catégorie assez particulière. Alors que la première représentation du pays dans la période d'avant-guerre montrait une France soumise au joug nazi et ayant perdu sa « joie » (CAC #2b, 6, voir Annexe 2.7), les apparitions du Français dans la suite de la guerre seront d'abord celle du collaborateur (CAC #5d, CAC #8b, CAC #17c), ces traîtres – « Vichy traitor[s] » – qui s'opposent aux français libres – « free french[men] » (CAC #8, 11) –, puis celle du Français se vengeant par passion amoureuse (CAC #11c) ; on accorde donc au Français la possibilité de ne pas être qu'un ennemi de guerre. La première véritable apparition des Français comme faisant partie intégrante des forces Alliées se trouve dans CAC #27b, où un groupe de résistants aident Captain America à sortir des « donjons » de la Gestapo. Voilà la manière dont le leader du groupe de résistants se présente :

I am Pierre Leroux! I am a French prisoner working against my will in the Reich! [...] We French prisoners quietly stored away tons of high explosives in a secret place...our plan is to stage a revolt, gain possession of the factory long enough to plant our explosives in the most vital spots! Then we shall blow zis accursed nazi factory off ze face of zis earth! (15)

Le Français est ici présenté comme un martyr, travaillant contre son gré, et qui n'a plus de maison même s'il revient en France (24, voir Annexe 2.8). Pierre Leroux utilise le même vocabulaire que Captain America lorsqu'il dirige sa révolte : « Strike hard for Freedom and Liberty! » (15), preuve par le vocabulaire que les français sont bel et bien du même côté que les Américains. Captain America ne tarit pas d'éloges pour les combattants français : « I've never seen anyone fight as savagely as these frenchmen! ». Et Bucky rétorque : « Yeah, I'd hate to be a nazi! » (16). Ces même Français iront jusqu'à empêcher Captain America et Bucky de commettre l'acte héroïque de se sacrifier pour contrecarrer les plans des nazis : ils les assomment temporairement afin que l'un d'entre eux puisse se dévouer à la tâche. Après une explosion détruisant la base fabriquant des sous-marins avec lesquels les nazis comptaient envahir l'Amérique, les Français insistent de nouveau sur le fait qu'ils n'ont plus rien à perdre, ce sont des patriotes quelque peu suicidaires :

We have no homes! The Nazi swine have destroyed zem all! Now we are staying here, inside Germany... Here we shall harass destroy and kill the nazi fiends! Here we shall fight until the last one of us is dead! Vive la France! (24, voir Annexe 2.8)

Le résistant français est donc courageux mais sanguinaire, et également un peu moins fiable que l'Anglais. Dans CAC #32c, Captain America rencontre une nouvelle troupe de

résistants menée par une jeune femme qui dans un premier temps emprisonne Captain America et Bucky, les prenant pour des espions allemands (9). On apprend plus tard qu'une taupe s'est infiltrée parmi les résistants français, et Captain America soupçonne fortement la chef de travailler pour les nazis, mais découvre à la fin qu'il s'agissait du frère de cette dernière. La sanction du traître est une exécution sommaire et fratricide. Alors que la résistante se prépare à tuer son frère, elle dit : « So die all traitors to France! Even my brother! » (16, voir Annexe 2.9). Cette scène est d'autant plus marquante que c'est une femme qui commet l'acte de vengeance. La brutalité des Français n'empêche cependant pas d'en faire des patriotes honorables : la couverture de CAC #29 montre Captain America s'interposant entre des nazis et des résistants français sur le point de se faire exécuter dans leur QG, où sont disposés des prospectus, des journaux et des slogans patriotes ou des croix de Lorraine – symbole de la résistance française – au dessus d'un drapeau bleu blanc rouge, insistant encore davantage sur l'acte patriotique et héroïque des hommes sur le point de mourir. Même dans la France occupée représentée dans CAC #41a, tous les Français sont présentés comme des amoureux de la liberté – « the overwhelming mass of freedom loving Frenchmen » (1).

Les Russes et les Chinois seront moins souvent présents, malgré leur importance dans le conflit. La Russie n'est que rarement mentionnée, même si, dans CAC #18a, le membre d'une secte tsariste s'en prenant aux militaires américains insiste sur son appartenance à une forme de totalitarisme – il « déteste la démocratie » – et la révolution communiste est vue comme une révolution populaire, et donc patriotique (15, voir Annexe 2.10). Le mot « communisme » est cependant évité. Comme le note Alpers, l'allié russe était quelque peu problématique et rentrait difficilement dans l'idéologie de guerre américaine ; avant l'entrée en guerre du pays, le nazisme et le communisme étaient tous deux désignés comme des états « totalitaires », et le totalitarisme était alors perçu comme l'opposé radical de la démocratie (Alpers 221). Ainsi, même le film de Frank Capra *The Battle of Russia* (1943), montrant les Américains combattre aux côtés des Russes, élude complètement la question du communisme (Alpers 226). En revanche, il insiste sur les liens fraternels qui unissent les soldats russes et les soldats américains, suivant une des directives de l'OWI dans un manuel donné aux magnats d'Hollywood :

“We can see [the Russians] as people,” The Government Information Manual for the Motion Picture Industry stated, “as one of us... This is a war for the anonymous individual and his

inalienable rights. We want to know this anonymous individual, because he and we are one and the same.” (Alpers 225)

Dans la seule aventure du super-héros patriote en Russie, on ne s'étonnera pas de voir Captain America et Bucky déplorer la mort de soldats russes tués par des nazis, manière de réaffirmer le lien avant tout émotionnel unissant les alliés :

Bucky : “I wish I could put up crosses for them, poor guys - - you know Cap? - - we didn't know them and yet I feel like they were friends! »

Captain : “they were, lad! Good friends and allies fighting the nazi mad dog!” (CAC #26b, 7).

Cette aventure donne cependant raison à la force militaire russe, bien que sa victoire semble être d'une part due au fait que l'ennemi le sous-estime – « the overconfident Nazi host is smashed to bits by the concentrated fire from air and shore of the waiting Russians ! » (22, voir Annexe 2.11) –, et d'autre part due à la présence de Captain America – c'est bel et bien les Russes qui remercient Captain America à la fin de l'épisode et non l'inverse. À l'instar de l'allié français, le Russe peut parfois être moins fiable : dans cet épisode, lorsque Captain America divulgue des informations par radio, il n'est dans un premier temps pas cru par les Russes à l'autre bout du fil (16).

Le Chinois reçoit un traitement assez différent, comme il n'est jamais représenté avec une force militaire conséquente. On ne voit par exemple que quelques guérilleros mandchouriens dans CAC #42a, et les gardes du corps de Mother Wong dans CAC #33a sont des géants à moitié nus se battant avec des cimenterres ou aux poings. Le personnage de Mother Wong, de par sa désignation de « mère », semble par ailleurs définir les Chinois de manière générale. Cette dernière est infiltrée parmi les troupes japonaises pour leur soutirer des informations (14) et fait également du combat contre les Japonais sa raison de vivre. À la fin de l'histoire, elle dit à Captain America : « Mother Wong seeks no safety! She still has much work to do before her people can be free of the Japanese oppressors » (16). Ce personnage est dépeint comme particulièrement courageux – « the courageous old woman » (16) – et sage – sa vieillesse en témoigne, autant que la manière maternelle avec laquelle elle guérit Captain America (18). En conclusion, Bucky fait de nouveau de Mother Wong l'exemple à suivre pour tous les Chinois, elle est érigée en symbole de son pays : « And the Japs think they can lick a nation of her kind of people! Never! » (18).

Dittmer note également que dans les aventures d'avant-guerre, et en particulier dans CAC #6b, le traitement des personnages chinois montre quelques ambivalences :

The Chinese are represented in two different, but spatially distinct, ways. A Chinese diplomat who has come to ask the US government for a loan to fight the Japanese is represented as noble, aristocratic, and wise. He is drawn with small round glasses, a 'FuManchu' mustache, and white hair. However, the Chinese-Americans from Chinatown in San Francisco are portrayed through the use of many negative Orientalist images, and even some that designate them as subhuman [...], Fang's thugs, also Chinese, are drawn as huge men with expressionless faces. They, too, are subject to stereotyping as Captain America tells Bucky: "Here come some China boys and they're not waving laundry tickets!". (Dittmer, « America » 417)

Ainsi, l'oriental sur le territoire américain est dépeint de manière bien moins noble que le Chinois allié, extérieur au pays, cherchant à déjouer la menace Japonaise. Un autre exemple de cela est montré dans CAC #12a, où un certain Pau Fu est accusé d'être Dr. Crime, le *villain* ayant tué des scientifiques américains. Sans questionner le fondement de l'accusation, Captain America défonce la porte de Pau Fu, et ce n'est qu'après l'avoir mis à terre qu'il se rend compte que le Chinois n'est pas le coupable (13). À l'inverse du britannique fugitif dans CAC #7a, le Chinois se trouvant sur le territoire américain est une cible facile : le lecteur, tout comme Captain America, a tendance à croire que la nationalité du Chinois le rend *de facto* coupable.

Enfin, nous noterons la présence de certains alliés déconnectés du conflit réel. Le Sud-Américain Alvaro dans #CAC 12a, président de la nation apocryphe Oroco, est désigné comme « bon » par des qualités associées au peuple américain. Alvaro, dès la seconde page, se présente comme un « cowboy » : « I began life as a simple gaucho...a South American cowboy! » (2). Steve Rogers répond alors, « You are all the more to be praised for having become President, sir » (2). De plus, Alvaro a également été le leader d'une révolution populaire face à la montée au pouvoir d'un dictateur – et est donc déjà désigné comme « bon » par ce simple acte – : « Then the patriots of Oroco rose against a wicked dictator...I joined the revolt, and became an officer! I lost sight of my old friend, and devoted myself to my country! » (8, voir Annexe 2.12). Même son accession au pouvoir est un acte qu'il voit comme désintéressé : « I do not consider my present position as a profit...only a service » (9). Il est donc, comme la perception populaire d'un Président américain le voudrait, un Président représentant le peuple et agissant pour le peuple (Alpers 105). Son ennemi et ex-camarade, Rozzo le rebelle, est quant à lui un ennemi

typique voulant pouvoir et richesse – quitte à se joindre à un dictateur pour parvenir à ses fins – et un tortionnaire notoire, s’en prenant tout particulièrement aux femmes (17). Autant de vices qui définissent la plupart des ennemis de Captain America autant qu’ils les éloignent du comportement exemplaire dont doit faire preuve tout Américain.

3. Localiser l'Ennemi

a. *Intégrer ou désintégrer : l'Américain, est-il un ennemi de l'Amérique ?*

En tant que symbole territorial, Captain America doit sans cesse reproduire et réaffirmer une certaine vision du conformisme américain. Les ennemis désignés ici comme les « mauvais Américains » (*unamerican*) sont des hors-la-loi plus classiques, mais leur opposition à Captain America en fait par exclusion des scélérats. Par exemple, dans CAC #2a, le banquier Benson cherche avant tout à échapper aux impôts en tuant les gens ayant découvert ses magouilles (1). Mais, dans une folie meurtrière, il devient ouvertement un criminel et sa malfaisance ne semble plus connaître de limites. Il ne manque pas de mentionner qu'il veut s'enrichir aux dépens de la nation. Il ordonne à des créatures orientales qui sont à son service : « Go! raise havoc with the city... the nation! I want money, money! Rob the banks! Kill the cashiers! Do anything! To get what I'm after! » (9, voir Annexe 3.1). Les meurtres qui s'ensuivent sont dépeints avec violence et, plus explicitement, le texte insiste sur le fait que Benson s'attaque avec brutalité à des innocents – « innocent people are ruthlessly murdered » –, et que le résultat de ces actions est l'enrichissement personnel du banquier, montré les bras entourant des liasses de billets, en plein milieu de la page. La morale induite est que toute personne cherchant à outrepasser une loi peut rapidement prendre goût au crime et devenir un danger pour la nation toute entière.

Des *villains* similaires, cherchant, le profit, la gloire ou la vengeance – autant d'actes vus comme égoïstes – sont tout particulièrement nombreux dans la période Simon et Kirby. Après Dittmer (« America » 413), nous noterons par exemple un ancien membre du gouvernement licencié pour vol et reconverti dans la contrefaçon (CAC #4b), le capitaine

d'une équipe de baseball voulant racheter l'équipe dont il a été exclu et tuant les joueurs pour faire baisser le prix de cette dernière (CAC #7b), un avocat essayant de déposséder une femme de son héritage en tentant de la chasser de sa propriété (CAC #8c), un homme d'une famille aisée tuant chaque membre de sa famille pour s'approprier leur héritage (CAC #9a), un médecin légiste acceptant les pots de vins d'un mafieux pour lui éviter la mort sur la chaise électrique (CAC #9b), et enfin un homme cherchant à récupérer la propriété de laquelle il avait été chassé durant son enfance, et ce en tuant un à un ses propriétaires (CAC #10c). Même après l'entrée en guerre on trouvera de nombreux ennemis de ce type, dans des affaires d'héritages (CAC #19a, CAC #30a, CAC #46a), des histoires de vengeance (CAC #29c, CAC #34b, CAC #40a, CAC #41c, CAC #42b) ou d'enrichissement – en manipulant des femmes bourgeoises dans CAC #23c, par l'appropriation de terres dans CAC #11b et CAC #48a et en s'attaquant directement aux « big shots » de Wall Street dans CAC #46c : une nouvelle fois, on voit que les épisodes de Captain America peuvent autant être localisés dans la sphère privée que dans les affaires publiques – ici les affaires économiques – du pays. Si dans la période d'avant-guerre le personnage ne s'était jamais occupé de braqueurs de banques et du crime organisé, la période d'après-guerre, voyant sans doute un manque d'inspiration de la part de l'équipe créative, reproduira des schémas plus classiques où de simples membres de la pègre cherchent à semer le chaos et à se débarrasser de Captain America (CAC #45a, CAC #46b, CAC #47a).

Voici la conclusion générale de Dittmer concernant ces ennemis de nationalité américaine :

These villains and their actions are all given a distinctly un-American flavor because of Captain America's opposition. Further, the characters are often portrayed as selfish cowards, as in this quote: "Like all the rest of the egotists who think they can outwit law and justice to gain their own selfish ends, the Toad found that he couldn't win and like the coward he was, he couldn't face the music!" (CAC #7b). [...] All of these non-Nazi villains want either something that is not theirs (money, etc) or something that they believe legitimately should be theirs but has been denied them by American society. Thus, the lessons to be learned from these villains are ultimately conservative ones in that good Americans are satisfied with their lot in life, or are content to try to work their way up within the system. (Dittmer, « America » 413)

Le bon Américain est donc désintéressé, généreux, courageux et ne questionne jamais les actions des militaires, de la police ou du gouvernement – on remarquera qu'aucun de

ces « mauvais Américains » ne fait partie de ces institutions²⁸ ; le lecteur est donc invité à comprendre toute action venant du gouvernement comme automatiquement fiable. Lorsque Captain America intervient dans des micro-intrigues qui n'ont pas d'impact direct sur la nation – contrairement aux actions de Benson –, cela crée pour les auteurs une occasion de localiser le conformisme américain à différentes échelles de la société.

Comme l'a noté Dittmer, la construction de l'identité nationale dans Captain America s'établit selon des oppositions qui spatialisent le 'bien' et le 'mal' à la fois socialement, comme le démontrent les « mauvais Américains », et géographiquement. Chaque épisode est vu comme une « représentation de la nation » construisant peu à peu des clés d'interprétation morale sur le monde :

Through all of these national representations, American children and adolescents [...] come to understand not only the importance of national identity but also how the United States fits into the moral and political map of the world. When this information is combined with the descriptions of 'good' and 'bad' Americans in the previous section, it is apparent that a process of spatial socialization is taking place, in which borders dictate not only who you are but also how you are supposed to behave. (Dittmer, « America » 420)

Ainsi, nous verrons comment Captain America retranscrit cette spatialisation autant idéologique que géographique. Nous ajouterons, dans une dernière partie, que ces comics de guerre créent également une opposition très claire, à la fois spatiale, morale et temporelle, entre l'ancien temps pernicieux des peuples orientaux ou des populations natives et la modernité de l'occident, une modernité scientifique pouvant tout de même présenter de réels dangers.

Avant d'aborder ces parties, nous avons cherché à catégoriser les différents types d'ennemis de Captain America (voir Annexe 3.27). Le nazi étant communément désigné comme l'ennemi type, nous avons compté le nombre d'occurrences des *villains* nazis, en l'opposant au *villain* japonais et au groupe plus général des ennemis non-nazis et non-japonais. Ce comptage démontre que, sur toute la période couvrant la création du personnage jusqu'à la fin de la guerre, le nazi demeure le *villain* favori des auteurs de

²⁸ Les seuls militaires ennemis sont extériorisés par leur nationalité. On pense à Pierre Dumort dans CAC #8b, qui se révèle être un « traître » du gouvernement de Vichy. Dans CAC #20b, un commandant anglais devient l'incarnation du dieu égyptien Thoth. Cependant, l'on insiste bien sur le fait qu'il ait perdu tout contrôle et qu'il était bel et bien possédé par le Dieu.

Captain America – 44% sur le total des *villains* comptés –, mais que les ennemis non-nazis et non-Japonais sont également nombreux. Il est possible dans une même histoire de retrouver à la fois l'une et l'autre des catégories, à partir du moment où l'on considère que deux types d'ennemis ont des motivations différentes. Par exemple, dans CAC #16a, les adversaires sont des êtres marins dévoués à une déesse nommée Lai-Son dont le but est de se débarrasser de la race des terriens – « people of the upper earth » (17) – qui leur a autrefois causé du tort. Captain America découvre que dans un premier temps, le leader de cette race est un nazi déguisé cherchant à manipuler le peuple maritime pour qu'il combatte les Américains. Cependant, démasquer le nazi n'est pas suffisant pour empêcher les adeptes de Lai-son à continuer leur rituel. On a donc compté deux ennemis différents dans cet épisode, un ennemi nazi, un autre non-nazi.

En revanche, dans CAC #14a – que nous analyserons un peu plus loin –, Captain America combat à la fois des Indiens d'Amérique et des Japonais. A la fin, on se rend compte que le leader du groupe d'Indiens ennemis n'était autre qu'un Américain au service des Japonais. Dans ce cas là, nous n'avons compté qu'une fois l'ennemi comme japonais, car les différents adversaires de Captain America ont, par affiliation les uns aux autres, une seule et unique motivation liée à la victoire des troupes japonaises. D'autres adversaires ne sont également pas comptabilisés à partir du moment où ils deviennent les alliés du super-héros au cours de l'histoire. Par exemple, les « Sub-Earthmen » dans CAC #17b sont d'abord combattus par Captain America jusqu'au moment où, une nouvelle fois, il se rend compte qu'il s'agit d'un complot nazi visant à retourner le peuple sous-terrain contre les Américains. Mais cette fois-ci, les « Sub-Earthmen » s'allient avec le super-héros pour se venger des nazis et n'ont aucune autre motivation pour poursuivre leur combat contre Captain America.

Ces exemples montrent que la catégorisation des ennemis de Captain America peut en aucun cas être exhaustive car parfois soumise à l'interprétation du lecteur. Il me semble cependant que ces résultats demeurent un bon aperçu de la place qu'occupe chacune des trois catégories. La troisième catégorie n'est certes pas assez précise pour véritablement former une « tendance » analysable. Elle regroupe autant d'ennemis extraordinaires comme le vampire de CAC #24a, le démon égyptien Modebl (CAC #25b) ou encore Satan lui-même (CAC #21b), que des scientifiques fous cherchant à dominer ou à détruire le monde (CAC #12a, CAC #20c, CAC #28a...). Les mauvais citoyens cherchant la vengeance ou

l'enrichissement personnel sont également nombreux (CAC #8c, CAC #9a, CAC #23c, CAC #30a, CAC #34b, CAC #40a, CAC #40b...), tout comme les gangsters et autres criminels organisés (CAC #23b, CAC #45a, CAC #46b, CAC #47a)²⁹.

Nous avons cherché à établir quelques statistiques en séparant différentes périodes liées à l'évolution de la guerre. Seule la Période 1 (de CAC #1 à CAC #10) correspond à une ère « artistique », elle représente le travail des créateurs du personnage. Cependant la fin de cette période est très proche de l'entrée en guerre des États-Unis – seuls CAC #11 et #12 font encore parti de la période d'avant-guerre. Cette période voit le nazi comme espion ou comme saboteur apparaître autant que des « mauvais Américains » dans des histoires empruntant souvent aux modes gothiques et burlesques. Les périodes suivantes sont « historiques » prenant en compte les grandes tournures de la guerre : La période 2 s'étend de Pearl Harbor à la fin de la bataille de Stalingrad, qui représente une victoire majeure pour les Alliés. Si les couvertures montrent souvent le super-héros en action contre des troupes japonaises, l'ennemi du pays du soleil levant n'est que très peu représenté dans les pages du magazine³⁰. Alors qu'Hollywood s'empare sans vergogne du « Jap » maléfique, Timely Comics – du moins dans les aventures de Captain America – décide de ne pas faire du Japonais un bouc émissaire facile. La période 3, s'étendant de Stalingrad jusqu'au débarquement de Normandie couvre un intervalle où la ferveur patriotique semble d'autant plus forte que les ennemis non-nazis n'apparaissent plus qu'à 20% du temps dans le magazine et on ne compte qu'une seule couverture montrant des non-nazis, simples orientaux sans appartenance explicite à la nation japonaise (CAC #30). C'est également une période où le super-héros sort de ses frontières et connaît une forte ubiquité dans le conflit mondial, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut. La ferveur patriotique se voit déportée vers une guerre extérieure au pays mais dont l'aboutissement

²⁹ Nous nous sommes cependant refusé à opérer un comptage exact des « gangsters » ou des « mauvais Américains » voulant une vengeance ou cherchant l'appât du gain, car si, dans la période 1, Simon et Kirby ont souvent tendance, comme nous l'avons vu, à explicitement montrer du doigt ces ennemis comme de « mauvais Américains », Syd Shores et Al Avison – ainsi que les scénaristes les accompagnant – le feront de manière moins systématique. Le comptage devient donc difficile : doit-on toujours compter un gangster comme un mauvais Américain ? C'est ce que le récit global de Captain America sous-entend et ce que nous avons également choisi de conclure, mais l'on peut également voir ce genre d'histoires comme un retour à des intrigues super-héroïques « urbaines » plus classiques. L'absence d'un cadre clair pour opérer un tel comptage nous fait donc défaut.

³⁰ Notons par ailleurs que l'illustration de couverture est la plupart du temps complètement indépendante du contenu du magazine, ce travail étant en général confié à un artiste autonome. Pour *Captain America Comics*, il s'agit la plupart du temps d'un certain Steve Epting qui n'est crédité dans aucun épisode.

ne semble dépendre que de l'Amérique. Dans la période 3, représentant le dénouement de la guerre jusqu'à la capitulation du Japon, le changement semble radical. Les couvertures montrent plus souvent Captain America combattant de simples gangsters ou saboteurs – parfois, un brassard avec un svastika semble être ajouté au dernier moment pour que ces derniers soient affiliés aux nazis (CAC #43). Les nazis sont beaucoup moins représentés et les Japonais demeurent représentés à environ 20% du temps tout comme dans les périodes précédentes. Captain America redevient donc un héros plus banal résolvant des affaires de vengeance ou combattant des groupes organisés. A cette période, le magazine semble également en perte de vitesse, comme il ne sera pas publié en juin, en août et en novembre 1944, ni en février, en juin et en août 1945. Le super-héros patriote semble avoir du mal à redéfinir son antagoniste dans une guerre qui touche à sa fin, et le renouvellement artistique n'est pas au beau fixe.

Avant toute analyse approfondie, notons tout de même que la grande majorité des adversaires de Captain America sont des hommes, et qu'il s'agit bien d'une guerre masculine. On note uniquement deux espionnes nazies (CAC #10a, CAC #37b), une Japonaise (CAC #34a) ainsi qu'une voleuse désignée comme une femme-chat (« she-cat »), sans doute calquée sur le célèbre personnage de Catwoman dans Batman. Les autres personnages féminins sont plus versatiles, elles sont identifiées comme ennemies au départ se rangent finalement du côté de Captain America : on pense par exemple à la chinoise Mother Wong (CAC #33a), la reine des Sub-Earthmen (CAC #17b), la chef du groupe de résistants français (CAC #32c) ou encore aux deux espionnes nazies obligées à collaborer sous peine de voir un de leurs proches exécuté (CAC #37c, CAC #51c). On notera que si tout ennemi est marqué par une difformité physique insistant sur sa masculinité déficiente, la femme demeure physiquement attirante. La guerre est donc une histoire d'hommes, déjà qualifiés moralement par leur apparence physique.

b. Le nazi, l'ennemi idéologique

Le nazi est l'ennemi le plus communément représenté dans les pages de Captain America, et peut-être l'ennemi le plus complexe, car il est un ennemi idéologique par excellence. La dichotomie entre les « bons Américains » et les « méchants nazis » pourrait se résumer à cette vignette où le héros fait face au « Creeper » (CAC #21a, 16, voir Annexe 3.2), les deux personnages se préparant au combat. D'un côté le nazi s'écrie « Now you die...Heil Hitler! », Captain America répond « Long Live Liberty ! » : d'un côté, on se range corps et âme pour Hitler, on salue avant tout la personnalité du dictateur, de l'autre côté, Captain America se bat pour la préservation de la « liberté », concept ayant construit la nation américaine. D'un côté on met en avant la mort de l'autre (« you die »), par opposition au souhait de Captain America que « vive » la liberté. Les deux idéaux sont donc marqués par une opposition claire entre la haine de l'autre du nazi et la bienveillance apparente de l'Américain, qui ne se bat que pour faire perdurer le principe fondamental de la liberté. Bien entendu, d'un côté l'ennemi est laid et difforme, vêtu de couleurs sombres contrastant avec la tenue colorée de Captain America et son apparente perfection physique.

L'ennemi Allemand n'est pourtant plus le hun barbare et monstrueux de la première guerre mondiale (Alpers 190), il n'est plus caractérisé par des stéréotypes culturels le dissociant clairement des Américains. Au contraire, alors qu'avant la guerre, Roosevelt avait demandé aux Allemands américains de laisser de côté toute autre allégeance et d'entrer dans les rangs avec leurs comparses américains (Kohn 169), la culture populaire s'empressait également de dissocier l'Allemand intégré et l'Allemand nazi fondamentalement mauvais et pervers (Alpers 190). Un excellent exemple de ce phénomène peut être observé dans CAC #5c, où un dénommé Schmidt symbolise cette tranche de la population. Alors que des nazis du German American Bund l'intimident pour qu'il rejoigne leurs rangs (voir Annexe 3.3), Schmidt répond :

I am of German descent, yes!.. But I'm also a good American citizen! I'll have nothing to do with an organization that aims to destroy the country that protects me and mine from creeds like yours! (2)

Un peu plus loin, Captain America ajoute à l'adresse de Bucky « I've found German-American people to be very nice » (2), puis le portrait de Schmidt est encore davantage peaufiné alors que l'homme est désigné comme tout particulièrement pacifique par son fils : « Father didn't have an enemy in the world » (3). On ajoutera enfin que Schmidt parle dans un anglais correct, contrairement à certains nazis du Bund dont l'anglais est imparfait. Enfin après avoir sauvé Schmidt des griffes du Bund, Captain America conclut : « I guess they won't beat up any more loyal citizens! » (10). Schmidt n'est alors plus désigné comme Allemand, il est un citoyen loyal comme un autre et nécessite donc d'être protégé comme tout autre citoyen.

Si souvent les nazis sont des Allemands, on peut recenser de nombreux contre-exemples. Un *villain* nazi comme le « Red Skull » introduit dès le premier numéro de *Captain America Comics*, et qui deviendra le seul ennemi récurrent du magazine est un industriel américain à qui Hitler a promis une place de ministre lorsqu'il arrivera au pouvoir (CAC #1c). Le « Ringmaster of Death » (CAC #5a) n'est également pas désigné comme allemand, d'autant plus que son plan est de devenir lui-même le dictateur de l'Amérique : « I will rule this leaderless nation as the great Hitler rules in Europe! America's most vicious mobsters shall be my Gestapo! We will grip the country in a steel vise of terror! » (5). Il n'est donc pas sous les ordres de Hitler et le récit sous-entend qu'une telle prise de pouvoir est également possible en Amérique.

On pourrait aussi citer CAC #28b où un scientifique anglais nommé Dr. Destiny veut devenir le dictateur de l'Angleterre, puis du monde – « To-day London. Tomorrow; the whole world! (sic) » (14). Lorsque Captain America le qualifie de « saboteur nazi », il répond par la négative, « no, I shall be the new dictator » (14), preuve qu'une fois de plus, l'avènement d'une dictature n'est pas seulement un phénomène local ou ethnique. Enfin, dans CAC #35a, « The Gargoyle », qui n'a pas de nationalité précise et est désigné comme un « citoyen du monde » (2), veut lui aussi devenir le « dictateur » de l'Amérique. La nationalité de nombreux espions nazis est parfois laissée à l'appréciation du lecteur, comme par exemple le « Yellow Claw » (CAC #14b) ou le « Wax Man » (CAC #3b), appelé « Herr Wax Man » (2) par ses hommes de main mais n'ayant pas d'accent ou de signe distinctement allemands.

À trois reprises des ennemis français liés au gouvernement de Vichy sont clairement associés aux nazis. Pepo Laroc et Le Bull (CAC #5d, CAC #17c) se présentent explicitement comme tels, et Pierre Dumort se révèle être un collaborateur à la fin de l'épisode (CAC #8b)³¹. De nouveau, on retrouve cette spécificité qu'a l'ennemi nazi à se fondre dans la population américaine ou parmi les troupes alliées, un aspect renforcé par le fait qu'il apparaisse systématiquement avec des traits caucasiens³².

C'est la haine toujours explicite de la démocratie en générale ou de l'Américain en particulier qui rend le nazi exécration. On notera qu'à partir de CAC #22b, sorti en Octobre 1942, l'idée de la supériorité raciale est intégrée dans le récit, même si elle n'est vue que comme une stratégie des nazis pour manipuler l'opinion (voir également CAC #31, 13 ; CAC #49a, 3). Un seul général allemand est réellement convaincu de sa supériorité raciale (CAC #26b, 9), et c'est d'ailleurs son orgueil qui lui fera perdre la bataille. Malgré tout, jamais la question raciale n'éclipse la haine viscérale de l'Amérique et des Alliés que l'on prête aux nazis.

La caricature de l'ennemi nazi demeure basée sur une opposition totale avec le bon Américain. Laid, barbare et fou, il cherche la gloire et le succès – souvent parce que le Führer lui a promis une récompense (voir par exemple CAC #7c). Dès CAC #1, un nazi se fait la réflexion qu'en tuant Bucky il sera encore davantage récompensé par le dictateur allemand (CAC #1b, 4). Les nazis sont aussi des tortionnaires : dans le QG de la Gestapo, lorsque Captain America et Bucky viennent sauver un certain General Spenser, ce dernier est sur le point de se faire tatouer un svastika sur le corps au fer chaud. Cette torture tant physique que psychologique – de par l'aspect définitif du tatouage – est vue comme une insulte au patriotisme américain (CAC #19c, 18) – on avait retrouvé ce même motif dans CAC #4a et sur les couvertures de CAC #15 et #23. Plus tard, les nazis tentent de brûler le même général Spenser vivant, et ce sans autre justification qu'un plaisir sadique. Le « Red Skull » n'hésite pas non plus à tuer un chien qui n'a pas obéi correctement à ses ordres (CAC #37c, 8)³³.

³¹ On notera par ailleurs l'absence étonnante d'ennemis italiens, les quelques généraux fascistes étant représentés comme des sous-fifres des nazis et n'ayant jamais de rôle primordial dans les intrigues où ils font de brèves apparitions (CAC #31a, CAC #40b)

³² Nous prendrons donc soin de noter que, dans les pages de Captain America, le nazisme est une affaire exclusivement caucasienne et occidentale, même le Japonais n'est jamais amalgamé aux nazis.

³³ On trouvera également des cas de torture dans CAC #5d et CAC #27a.

Cette attitude pose évidemment le nazi comme le plus maléfique des ennemis de Captain America, car conscient de sa malfeasance. Dittmer (« America » 417) avait déjà noté ce passage dans CAC #10a révélant explicitement la dichotomie entre la manière américaine et la manière nazie de rendre justice. Alors que Captain America a déjoué les plans de l'espionne « Countess Mara », il ne décide ni de l'arrêter, ni de la tuer :

Countess Mara: "You have won, Captain America! I only ask not to be tortured before you kill me."

Captain America: "I'd be expected to kill a helpless woman if I was a Nazi but I'm not! I'm going to let you return to Germany because rats of your kind don't deserve to be in a free land, even in prison! And you can tell that Austrian paperhanger this – tell him that our freedom has been threatened before and we're still around to tackle anyone who thinks he can take it from us now! Hitler and his loot-crazed barbarians will find the farmer of Lexington and Concord still very much alive in the spirit of every modern American!" (11, Annexe 3.4)

Dans ce passage, on notera tout particulièrement le lien que crée Captain America entre la guerre européenne qui n'a pas encore franchi les frontières du pays et la guerre d'indépendance américaine, assurant une certaine continuité doctrinale – d'une part si l'on considère la guerre comme un conflit géographique, le vieux contre le nouveau continent, ou d'autre part comme un conflit moral, les « loot-crazed barbarians » nazis contre l'esprit rationnel et désintéressé du « modern American ». Sa manière à lui de faire justice sera donc de renvoyer « Countess Mara » dans son pays plutôt que de la « torturer » comme un nazi l'aurait fait. Cette « punition » sera néanmoins une exception, les arrestations demeurant la sanction favorite des auteurs de Captain America pour ce type d'ennemis (CAC #4a, CAC #8b, CAC #15b, CAC #17b, CAC #21a, CAC #22a, CAC #23a, CAC #26b, CAC #27a, CAC #29b, CAC #30c, CAC #35c).

Hitler, malgré sa présence sur les deux premières couvertures, n'était pas véritablement un *villain* de Captain America. Cette citation de Joe Simon, souvent reproduite dans des histoires du comic-book, est donc à prendre avec prudence : « There never had been a truly believable villain in comics. But Adolf was alive, hated by more than half of the world! » (Ro in Dittmer « America » 407). Malgré ce que les couvertures de CAC #1 et #2 suggèrent – un Captain America directement au face à face avec Hitler –, le dictateur allemand est on ne peut plus transparent dans les aventures du super-héros. Pourtant, sa première apparition dans CAC #2b représente la première aventure de Captain hors des frontières des États-Unis.

Dans cette aventure, le riche financier Henry Baldwin donne une aide monétaire conséquente aux Britanniques afin de pouvoir préserver une démocratie dans lequel il croit fermement (1) – il est ainsi montré comme un Américain exemplaire : Bucky, suite à son discours, s'exclame « Now he's what I call a real American! » (2). Les nazis l'enlèvent et l'amènent directement devant Hitler alors que Baldwin avait prévu de signer un pacte avec les nations mineures pour qu'elles puissent s'allier aux démocraties. Le plan d'Hitler est donc de se débarrasser de Baldwin et de laisser un de ses hommes prendre sa place. Ainsi, au nom d'un des plus grands défenseurs des démocraties, l'homme de main d'Hitler pourra refuser de signer ce pacte et dès le lendemain signer un pacte avec Mussolini, ce qui influencerait alors les plus petits pays à se résigner face aux dictatures (7). Hitler compte bien entendu exécuter Baldwin et regarder avec Goering son exécution (12), mais les deux personnages sont directement interrompus par Captain America et Bucky, qui se sont entre temps débarrassés du faux Baldwin. Le super-héros fait alors face au dictateur et à Goering, qui se précipitent tous deux sur Bucky de peur d'affronter Captain America – « You get the big one Adolph, I'll get the little guy! », « No Hermann, I'll get the little guy! » (14, Annexe 3.5). C'est Bucky lui-même qui s'occupera des deux couards en un seul coup de pied – et en une seule case (15, voir Annexe 3.6) ! Les justiciers laisseront les deux hommes dans des poubelles avant de repartir avec Baldwin. Malgré l'aspect indiscutablement comique de cet épisode, le scénario évite cependant de résoudre les problèmes qu'une telle rencontre entre un super-héros fictif et un personnage, certes caricaturé mais réel, engendre. Si mettre Hitler dans une poubelle peut paraître cathartique autant pour les auteurs juifs de l'illustré que pour ses lecteurs, pourquoi Captain America ne le remet-il pas aux autorités ? Ayant auparavant établi la menace nazie comme le seul véritable obstacle au monde libre et démocratique, pourquoi ne profite-t-il pas de l'occasion pour « sauver » l'Allemagne, ou simplement le monde ? La réponse semble au final évidente : dans la fiction, Hitler ne peut être tué, ne peut être remis aux autorités, on ne peut rien faire de lui tant que le « vrai » Hitler est encore en vie et représente encore une réelle menace pour le pays. Et que doit-on penser de l'image d'un dictateur soi-disant dangereux pouvant se faire terrasser en un clin d'œil par un enfant, qui n'est même pas, rappelons-le, un super-héros à proprement parler ?

Peut-être ce genre de contradiction n'était-elle possible qu'avant l'entrée en guerre de l'Amérique. Ainsi, lorsque Captain America retourne en Allemagne, dans CAC #19b et CAC

#27c, il se retrouve bel et bien face à Hitler mais les scénaristes prendront soin de ne plus le faire combattre directement au corps à corps avec le dictateur, qui apparaîtra plus souvent en tant que commanditaire des opérations (CAC #21a, CAC #22b, voir Annexe 3.7, CAC #31a, CAC #39c, CAC #40b, CAC #49a). Dès mars 1943 – un mois après la défaite des Allemands à Stalingrad –, l'image du dictateur sera celle d'un homme pathétique, désespéré car à deux doigts de la défaite mais d'autant plus dangereux qu'il peut tenter le tout pour le tout. Par exemple, dans CAC #27c, Captain America découvre qu'Hitler peut tenter une dernière fois d'envahir l'Amérique avec des sous-marins pouvant transporter des avions, des tanks et des milliers d'homme (14). À la vue d'un tel plan d'invasion, Bucky s'exclame : « Why that madman wouldn't dare try anything so fantastic! ». Captain America répond « He'll try anything now, Bucky! ». Hitler ne peut donc être qu'indirectement combattu. Il demeure une force omniprésente et un exemple symbolique de la malveillance des nazis.

Comme nous l'avons vu précédemment, dans une guerre aussi totale que la seconde guerre mondiale, le super-héros ne peut que livrer des combats à un niveau local. Le fait qu'il soit seul induit un combat local contre un ou quelques *villains* représentant une menace décuplée – réussir à contrarier les plans d'un *villain* équivaut toujours à sauver l'Amérique ou le monde, du moins temporairement. Le problème de Hitler demeure le suivant : on ne peut ni le tuer, ni le fictionnaliser, il doit demeurer réduit à quelques traits qui le définissent – il est un monstre, un fou anti-démocratique et anti-Américain –, mais on ne peut jamais le caractériser de manière plus détaillée – contrairement par exemple au « Red Skull », qui est à la fois un industriel traître à sa nation, un tueur sanguinaire et cruel et un ennemi pouvant faire preuve d'une véritable inventivité scientifique. En clair, le discours sur Hitler doit demeurer idéologique en réduisant le plus possible le « sens » que l'on associe à son personnage pour qu'il reste le Hitler de la réalité et non une version indépendante et fantaisiste de lui-même.

C'est également parce que le super-héros ne peut-être montré que dans un contexte où il résout des crises locales que l'ennemi favori du comic-book demeure l'ennemi se cachant dans l'ombre plus qu'il n'est celui des champs de bataille et des guerres rangées, même en temps de guerre. La tâche du *villain* nazi est donc souvent dirigée sur des entreprises stratégiques locales ayant un impact plus global. Dans une période où chaque petit effort est présenté comme un pas de plus vers la victoire, et où chaque manquement

à accomplir une tâche allant dans le sens de l'effort de guerre est vu comme un cadeau à l'ennemi – « When you ride alone, you ride with Hitler », disait par exemple une affiche de propagande³⁴ –, le but des nazis d'après les scénaristes de Timely Comics est donc d'attaquer l'effort de guerre américain sous toutes ses formes – et ce, même avant la guerre. Comme le dit très bien le « Coughing Killer » : « By striking at the brain, you stop the whole body! » (CAC #31b, 2).

Les stratégies qu'emploient les nazis pour freiner l'effort de guerre américain et allié sont variées. Bien entendu, les attaques « frontales » et militaires sont nombreuses, on compte de nombreuses entreprises de sabotage (CAC #1b, CAC #14b, CAC #44c, CAC #47b...), mais surtout, des meurtres visant des généraux et des officiers (CAC #1c, CAC #3a, CAC #4a, CAC #7a, CAC #14b, CAC #29b, CAC #37a ...), des sénateurs (CAC #2b, CAC #22c) ou tous les individus étant clairement désignés comme particulièrement utiles dans l'effort de guerre – dans CAC #31c par exemple, c'est une actrice hollywoodienne qui est la cible des nazis, car elle est parvenue à vendre des millions de dollars de *war bonds*.

Parfois, c'est l'armée qui est visée dans son ensemble. Par exemple, dans CAC #11a, le camp est infiltré par une « unité spéciale » tuant les soldats du camp en se faisant passer pour des soldats américains normaux. Un soldat ayant été enfermé par ces nazis s'exclame : « They're going to kill men all through Camp Lehigh!... A murder wave! The country will be so shocked it will cripple national morale » (13). Le Camp Lehigh devient donc ici une métonymie d'un corps armé américain perçu comme fragile si on venait à douter de lui. On pourra également citer CAC #8b où l'espion nazi Pierre Dumort change les balles à blanc de l'entraînement des militaires contre des balles réelles, faisant en sorte que les soldats du Camp Lehigh s'entretuent, ou encore CAC #18a, les soldats sont assassinés alors qu'ils jouent au bowling – deux autres exemples montrant une attaque directe contre les hommes du camp sans présenter de scènes de guerre.

Les sabotages et les meurtres sont autant de stratégies pour entrer dans une guerre psychologique dont le but est de démoraliser le « bon Américain » resté au pays, ce qui concerne directement le lecteur de comic-book de l'époque. Ainsi, certaines histoires sont uniquement axées sur la démoralisation de la population américaine. Dans CAC #15a, un groupe d'Allemands s'infiltrèrent à tous les niveaux de la vie sociale de New York : un homme

³⁴ On peut retrouver de bons exemples d'affiches de propagande ici : <http://www.propagandaposters.us/poster10.html> (consulté le 3 juin 2012)

en cravate appelle les Américains à céder aux forces de l’Axe sur la place publique (3), un balayeur de rue interpelle Steve Rogers : « You’re a sucker joining the army, I’m making more money than you! » (4, voir Annexe 3.8). Puis un sans abri lui demande un peu de monnaie : « Gimme a dime soldier. They won’t let me earn a living in America! I hope Hitler takes over! » (4). Plus loin c’est un officier qui semble vouloir effrayer les passants : « Enjoy the sights before the nazis blitz us, soldier! » (4). L’accumulation semble excessive, et lorsque des marins – faisant partie de la cinquième colonne – contredisent leur colonel (« we ain’t got a chance against nazis »), Steve Rogers les suspecte directement de ne pas être ‘américain’ (« unamerican », 5), et n’hésite pas à les frapper sans aucune autre justification que ses soupçons. Le tableau devient encore un peu plus noir lorsque les nazis, déguisés en créatures marines – « weird looking creatures that seem to have come from the bottom of the river » (7) –, créent des rumeurs d’invasion dans New York. De plus, ayant miné les sous-sols de la ville, ils parviennent également à faire croire que la ville est bombardée (15) ! Une fois la crise résolue par Captain America, le héros patriote se permettra de nouveau de donner quelques conseils :

Now that we’ve licked this Nazi fifth column plot, folks, you can see how important it is not to believe planted rumors, fake reports and terror propaganda! If London can take it...we can! So keep calm...do your duty...and America will triumph. (22, voir Annexe 2.6)

Prenons un second exemple, CAC #22b, où Hitler envoie le « Reaper » pour semer l’anarchie en Amérique. Dans son QG, le dictateur allemand dit :

Und so, remember, der bigger der lie you tell, der more chance dot it vill be belived! After all, ve haff made our people believe dot dey are a superior race! Look vot a big lie dot iss. (2)

Ainsi, une fois devant les Américains, le « Reaper » réussit par la parole seule à créer la confusion, et ce en utilisant un vocabulaire connu des foules (2, voir Annexe 3.9). Il promet la paix et la victoire en ordonnant aux citoyens d’inverser leurs notions de bien et de mal :

Americans! Listen to me! You have all been living wrong! The whole world is wrong! I bring you the truth! I will lead you from this war-torn world to new peace and glorious victory! First you must learn one sacred truth... wrong is right, and right is wrong! Everything you believe to be right is wrong, and what you think is wrong is right! (3, voir Annexe 3.9)

Ce discours étonne les Américains : « Throughout the nation, the voice of the reaper carries, bringing its astonishing message to the amazed ears of America! » (3). On notera

cependant que le lecteur lui-même ne peut se tromper sur la malfaisance du personnage, représenté dans une case ronde mettant en valeur sa laideur et ses traits malfaisants. Les tons rouges et noirs soulignent par ailleurs la violence du discours et les nombreux symboles exclamationnels et interrogatifs dessinés autour des quelques citoyens allégorisant le peuple américain insistent sur l'anormale confusion que génère le propos du « Reaper ». Depuis le Camp Lehigh, Steve Rogers et Bucky écoutent le discours. Bucky, reproduisant sans doute les pensées d'un jeune lecteur naïf, s'exclame « Well, Steve, we've nothing to worry about with that guy! Nobody'll fall for a lot of bunk like that! » (4). Mais Steve contredit son jeune *sidekick* en mettant le peuple américain sur un pied d'égalité avec le peuple allemand : « I recall a madman named Adolf Hitler who also made unbelievable speeches to a nation – speeches so unbelievable – so utterly fantastic that people believed them! » (4, voir Annexe 3.10). On notera que cette bulle est intégrée à un plan large sur le Camp Lehigh où le drapeau du pays occupe une place centrale, manière de créer un lien de cause à effet entre les propos de Steve et la possibilité qu'un tel phénomène puisse se reproduire en Amérique. La preuve en est par ailleurs donnée lorsque l'on voit un Américain lambda se laisser peu à peu séduire par les propos du « Reaper » – une étape allant donc plus loin que la simple confusion du premier discours de l'agent d'Hitler.

Les Américains se rebellent donc contre la police, la loi de la jungle s'installe, et comme l'épisode le dit, s'introduit jusque dans les salles de classe, où les enfants justifient la violence en paraphrasant le discours anarchique du « Reaper » : « And so what if I hit him? Suppose he is smaller than me? Don't big animals in the jungle pick on smaller ones? Do they get scolded for it? The Reaper says there isn't any wrong! » (5). Durant tout l'épisode, la police demeure inefficace. Malgré le fait que les officiers pensent que la liberté d'expression a des limites, il leur est impossible d'incarcérer le fauteur de trouble. Captain America, pour une fois, accepte son rôle de *vigilante* et décide d'imposer sa propre loi selon ses valeurs et de combattre le « Reaper » et ses hommes (8), qui portent alors plainte contre lui (10), faisant du super-héros un hors-la-loi. Le dernier discours du « Reaper » relativise la haine des Américains contre Hitler et Hirohito et les manifestants présents brandissent des pancartes « Make peace with Hitler » (11), ce qui confirme les craintes de Steve Rogers : « The Reaper » est bien à la solde de Hitler. Le dénouement de l'épisode paraît cependant un peu facile. Ce n'est effectivement pas Captain America qui réussit à raisonner les Américains, mais simplement Bucky qui parvient à trouver un papier

appartenant au « Reaper » et tombé à terre prouvant que ce dernier n'est pas un citoyen américain mais bel et bien un nazi (13). Cela permettra à la fois de justifier la mort du « Reaper » et de calmer instantanément les émeutes causées par le *villain*. Une nouvelle fois, une telle démonstration de la guerre psychologique nécessite une leçon de morale de la part du super-héros, un nouvel appel au patriotisme, au conformisme, et à une vision hégémonique du gouvernement comme « dernier arbitre de la vérité » (Alpers 195) :

Bucky – “Isn't it funny how so many people were fooled by all the rot the reaper told them?”

Captain America – “No, Bucky, not funny, tragic! Men like the Reaper have always been able to fool some people – which is why we should all trust our leader and not listen to rabble-rousing trouble-makers!”(14)

Citons en dernier lieu un épisode où Hitler décide, dans un dernier espoir, de remplacer des soldats américains tués à la guerre par ses propres hommes, afin que ces derniers puissent convaincre les Américains de signer une « paix douce » avec l'Allemagne, et ce dans le but de préparer la troisième guerre mondiale (CAC #49a). Une nouvelle fois, même malgré l'in vraisemblance de cette histoire, il est ici question d'identifier tous les partisans d'une paix douce avec l'Allemagne à des espions nazis et de réduire le patriotisme américain aux directives gouvernementales.

En clair, le nazi est un outil fictif pouvant être décliné sous des formes multiples : le nazi est à la fois assez fou pour être une menace technologique importante et assez malin pour outrepasser la frontière et semer le désordre – un élément renforcé par la ressemblance ethnique entre les Allemands et les Américains. Et surtout, dans une atmosphère patriotique où chaque signe d'anticonformisme peut paraître suspect, les attitudes des nazis et leurs complots sont donc idéaux pour préciser davantage l'opposition idéologique radicale qui oppose les deux camps en guerre. Le rôle de Captain America, est, implicitement et explicitement, de se faire porte parole de ce qui distingue, à différentes périodes de la guerre, un bon Américain d'un collaborateur nazi. Cependant, Captain America est également là pour résoudre certaines crises internes causées par des « mauvais Américains », non nazis mais dangereux pour l'effort de guerre, ou simplement pour la nation, comme nous l'avons déjà vu plus haut – toute personne suspicieuse n'est donc pas nécessairement nazie.

c. Le Japonais, l'ennemi racial

Avant l'entrée en guerre, le Japonais est entièrement absent des pages de Captain America, et les quelques ennemis asiatiques sont désignés avant tout comme « orientaux » : il s'agit tantôt de créatures géantes dociles et sub-humaines (CAC #2a), tantôt d'un tortionnaire monstrueux marqué par la présence d'une imagerie médiévale (CAC #6b), et enfin un certain « Captain Okada » ayant créé un sous-marin en forme de dragon menaçant les côtes américaines (CAC #5b, voir Annexe 3.11). Ce dernier peut être vu comme un précurseur de l'ennemi japonais, développant le savoir technologique qui sera conféré à cet ennemi et étant représenté avec des petites lunettes rondes et un visage renfrogné, image similaire à l'apparence des futurs ennemis japonais – mais alors que ce dernier se prépare à torturer son otage américain, il parle en tant qu'asiatique et non en tant que Japonais : « We Asiatics have ways of getting what we want » (5, voir Annexe 3.11). Après Pearl Harbor, le mot « Jap » fait clairement son apparition dans le langage de l'équipe créative de Timely Comics.

Le premier épisode mettant en scène des Japonais est CAC #13a, où les auteurs semblent bien décidés à tirer clairement la différence entre le « bon » et le « mauvais » oriental. Dès les premières cases, cette dichotomie est établie : d'un côté le Chinois bon et loyal envers son Prince et d'autre part le Japonais mauvais, cherchant à mettre à mal les bonnes relations entre la Chine et l'Amérique. Steve et Bucky marchent dans la rue et voient un asiatique poursuivi. Steve s'exclame « It's an oriental!...and what are those things after him? » (1, voir Annexe 3.12). L'oriental, tué par un coup de couteau, meurt devant les deux militaires qui auront eu le temps d'enfiler leurs costumes pour lui venir en aide. Dans un dernier soupir, l'homme qui se révèle être Chinois informe Captain America quant à ses agresseurs :

They are a league of the Unicorn...for ages the master criminals of Asia! Just now they are paid to disrupt friendship between America and China! For that reason they plan to kill Prince Tsai Hoon. (2, voir Annexe 3.13)

Ce n'est qu'un peu plus loin que les membres de la Ligue de la Licorne seront clairement définis comme des tueurs japonais – « Japanese killer » (8). Malgré cela, le véritable commanditaire demeure un Américain voyant dans le conflit asiatique une manière de s'enrichir. Captain America explique à la fin de l'histoire : « He saw a chance for big profit! Things are in a turmoil in the East... A bold stroke would put power in the hands of anybody who could grab it! » (20). Les Japonais de cet épisode ne sont donc pas encore indépendants et l'intrigue nous rapporte davantage aux « mauvais Américains » cherchant l'enrichissement personnel avant l'intérêt commun.

Un numéro plus tard, CAC #14a procède à un jeu d'inclusion et d'exclusion visant à réactualiser l'idéologie américaine vis-à-vis du conflit mondial, et en quelque sorte de relocaliser le mal. Cette histoire, dessinée – et peut-être même scénarisée – par Al Avison, seul auteur crédité, reprend le mythe de l'Ouest de manière didactique : Steve Rogers a pour mission de mener un convoi chargé de munitions vers un campement militaire dans le « Sud-Ouest Américain » (2, voir Annexe 3.14). C'est sous un soleil qui pourrait rappeler le drapeau du « soleil rayonnant » rouge – l'insigne des militaires japonais – que les camions menés par Steve traversent le désert. L'image est forte en symboles hérités du Western, le convoi de camions rappelle par ailleurs les chariots bâchés utilisés lors de l'expansion à l'Ouest, les cactus et les Rocheuses semblent favorables à une attaque d'Indiens. Et ce sont bien les Indiens qui attaquent le convoi, repoussés par Captain America et les soldats (3). Un commerçant de la « Mojave Indian Agency » informe Captain America et Bucky que les Indiens qu'ils viennent de combattre sont la Horde du Vautour, dont le combat est présenté comme avant tout racial : « They are bitter enemies of white men! I am afraid that the vicious cult has become active again » (6). Captain America se charge donc d'aller à la rencontre des Indiens aux alentours, et reconnaît « Little Moose », un indigène à qui il avait sauvé la vie alors que ce dernier n'était de son propre aveu qu'un Indien jeune et ignorant (« a young and ignorant Indian », 6). Le fait que Little Moose ait déjà vécu dans une ville américaine le positionne comme un allié : il est occidentalisé, contrairement à la Horde des Vautours. Le jeune aborigène fait lui-même la distinction entre les bons et les mauvais Indiens, les « mauvais » Indiens étant ceux qui ont quitté la réserve : « I think the bad ones are not on the reservation » (6). Le repère de ces Indiens est une grotte où se trouve une énorme statue Aztèque – « an ugly ancient Aztec idol » (11) –, élément dont la présence ne sera jamais véritablement expliquée, l'amalgame entre les différentes cultures

indiennes étant une généralisation stéréotypique de la part d'Avison. Captain America suspecte que les membres de la Horde sont des Japs « ou pire » (10). Devant les Indiens alliés, il déclare que la Horde des Vautours usurpe le nom des « premiers Américains » : « Foreign sneaks are pretending to be Indians... They are using the name of the first Americans to hide behind while they attack! » (14, voir Annexe 3.15). C'est de cette manière qu'il convainc les amis de Little Moose de se joindre à lui.

Le changement narratif est donc tout particulièrement pertinent, l'ennemi habituel du western devient l'associé, car lui aussi s'intègre dans l'histoire globale de l'Amérique. L'étranger devient le véritable ennemi. Le repère de la Horde du Vautour abritait effectivement des militaires Japonais. Cependant, le commanditaire de la Horde s'avère être Bradley, un traître américain, ayant utilisé les indiens pour aider l'incursion des Japonais dans le pays. Captain America s'exclame « How strange! He's an American turned traitor for the Japs with great promises of wealth for him if he succeeded as a spy! » (19, voir Annexe 3.16). Le véritable ennemi est donc autant à l'intérieur du pays qu'à l'extérieur. Les éditeurs se permettront de donner une leçon de morale peu commune en fin d'illustré, qui devait sans doute faire grincer les dents de l'OWI tant le conseil paraît excessif et contre l'effort collectif :

This story has a lesson! No telling where the enemy of America may be lurking! Captain America urges every citizen to check on suspicious characters and happenings, and help win the war! (19)

Cet épisode permet à la fois de dévoiler pleinement le nouvel ennemi japonais – et ici les Japonais sont les ennemis réels du complot, non ceux qui sont manipulés –, et de garder une certaine continuité avec les « mauvais Américains » de la période de Simon et Kirby. On ajoute à cela les populations indigènes, qui peuvent se ranger avec les « mauvais » – la Horde des Vautours – autant qu'avec les bons – Little Moose et ses troupes, combattant derrière Captain America. Cependant, il s'agit également d'une exception, comme l'on ne verra de Japonais manipuler des Américains qu'une fois par la suite (CAC #50a), contrairement aux nazis. De manière générale, cet ennemi demeure extérieur au pays, Captain America et Bucky combattent le « Jap » sur les îles pacifiques (CAC #28b, CAC #30b) ou en Inde (CAC #20b, CAC #34a, CAC #37b ; CAC #44a), ou même directement dans leur pays (CAC #18c, CAC #42a et CAC #51a).

Cette extériorisation géographique suit en fait l'extériorisation raciale que la culture américaine véhicula sans relâche après Pearl Harbor. L'ennemi nazi est avant tout idéologique, il peut se fondre dans la population et il peut séduire les Américains car il en demeure proche culturellement. Le Japonais, lui, est un ennemi racial, et ce fait justifia en grande partie les déportations des Japonais américains – même ceux nés dans le pays – dans des camps d'internement. Ces remarques sont confirmées par les recherches d'Alpers, montrant la dichotomie radicale entre la représentation de l'ennemi nazi et celle de l'ennemi japonais :

Like race, the putatively peculiar national characteristics of the Japanese made them both totally unlike Americans and, almost inherently, a dangerous force in the world. Dower and others who have studied American images of the Japanese foe tend to treat wartime representations of the Nazis as a control group: because U.S cultural producers were willing to treat the Germans in a fairly subtle way – distinguishing between Nazis and good Germans, never presenting the Germans as totally subhuman – their representation of the Japanese seems all the more horrible. (Alpers 190)

À cela, il ajoute :

By dint of their perceived otherness, the Japanese posed a threat that was entirely external. Americans could not become Japanese; Japanese (as the internment camps for Japanese Americans suggested) could not become American. Nazis were less unlike Americans. Though numerous commentators – predominantly noninterventionists – argued in the years leading up to the war that America and Europe were completely unlike, many other cultural producers saw in the rise of the European dictatorships events that could be repeated in the United States. Whereas all sorts of Americans could be pictured as fifth columnists for Germany, only Japanese and Japanese Americans were imagined as a fifth column for Japan³⁵. (Alpers 191)

Ces remarques font écho au contenu des comics étudiés. Par exemple, alors que la différence entre un bon Allemand américain et un traître nazi avait été faite dans CAC #5c, les Japonais n'auront en aucun cas droit à cette faveur. Munson note que dans un dessin animé de Superman, le super-héros se réjouit de la manière dont sont disposés les camps d'internement : « a more than reasonable set-up » (Munson 8). Les super-héros suivent l'idéologie de guerre à la lettre ou presque. Prenant pour exemple ce même épisode de Superman insistant sur les Japonais déloyaux posés comme une menace pour le pays, Munson note que l'OWI était « horrifié » (9) par le racisme de telles productions

³⁵ Les épisodes cités plus haut sont donc des exceptions, comme des Américains blancs sont au service des Japonais. Cependant, leur motivation est différente de celle des Japonais, ils ne combattent jamais à la gloire du pays du soleil levant contrairement aux membres de la cinquième colonne nazie.

culturelles. Le *serial* de Batman, que nous avons déjà cité dans notre première partie, part également du principe que le Professeur Daka, un Japonais évadé des camps de concentration, est nécessairement dangereux pour les Américains (Brooker 86). De la même manière, dans CAC #38a, lorsque des Japonais s'enfuient des camps d'internement (2, voir Annexe 3.16) – la seule fois où ces camps seront représentés dans les magazines étudiés –, le danger que constitue un tel incident ne fait aucun doute pour les membres du FBI. La représentation des Japonais dans des tenues homogènes similaires à celles de prisonniers – une représentation fautive³⁶ – les rend de facto égaux à des criminels, et le tir d'un officier en arrière-plan qui tue un des évadés s'en voit justifié (2, voir Annexe 3.17). Plus loin, un agent du FBI en déduit que de telles fuites en masse font partie d'une stratégie plus globale et que les Japonais encore sur le sol américain sont des membres de la cinquième colonne. Il déclare devant ses supérieurs hiérarchiques : « I tell you, those escaped Japs are assembling those planes and guns somewhere right in our own backyard! And I hate to think of what they do before we stop 'em! » (3). Même dans la fiction, on ne laisse aucune chance aux Japonais américains : ils doivent accepter l'internement ou être considérés comme des traîtres.

Visuellement, les ennemis japonais sont des humains défectueux, avec des dents en avant ou des canines surdimensionnées, des ongles pointus et des petites lunettes de myope rendant leurs yeux bridés d'autant plus ridicules, autant de clichés orientaux les définissant comme sub-humains, à l'instar de nombreux hommes de main orientaux dans la période Simon et Kirby (comme l'a noté Dittmer, « America » 417). Lorsque Captain America et Bucky combattent les Japonais, les insultes racistes vont bon train. Ne serait-ce que dans CAC #13a, Captain America et Bucky n'hésitent pas à agrémenter leurs coups par quelques commentaires : « Right in the teeth, buds! You ought to see your dentist at least twice a year! » (5), « You should get a kick out of this, slant-eyes! » (5), « Hands off [...] you Nippon back-stabber » (9). Le mot « yellow » pour désigner quelqu'un de peureux devient une des insultes préférées de Captain America. Le mot « yellow » provenant lui-même d'un stéréotype lié aux premiers immigrants chinois (Herbst 238), il sous-entend à la fois la couardise de l'adversaire tout en gardant une tonalité raciale implicite. Le terme « yellow-

³⁶ De nombreuses photos témoignent que les détenus Japonais gardaient leur tenue civile à l'intérieur des zones d'internement. Voir par exemple les photos de Dorothea Lange : <http://worldpress.org/2588.cfm> (consulté le 31 mars 2012).

belly » désigne à la fois un couard ou un ennemi supposé inférieur aux Américains – Herbst note plus exactement que le terme a désigné tour à tour les Asiatiques, les Eurasiens, les Irlandais ou encore les Mexicains (238). Dans CAC #42a par exemple, Captain America et Bucky déchaînent de nouveau un flot d’insultes ‘colorées’ : en frappant deux adversaires à la fois, il lance « Just like slicing yellow cheese » (7), puis « You yellow rats » (7), « You yellow monkey » (8), « Those rats! Dirty yellow rats! » (10), « yellow-belly! » (14), « now you yellow rat - - - talk! » (14). L’insulte est parfois usitée pour désigner les nazis : par exemple Captain America traite un nazi de « yellow rat » dans CAC #26b (7).

Les Japonais étaient communément représentés comme de la vermine, « stéréotypés comme des animaux d’une espèce naine, particulièrement nuisible » (Rousseau 399). Sur le terrain, cela conduisit de nombreux soldats à « nettoyer, polir et envoyer au pays » les crânes des « animaux » qu’étaient les Japonais « comme souvenir », si bien qu’en septembre 1942, le commandant de la flotte du Pacifique dû interdire cette pratique (Rousseau 399). S’adressant à un public jeune, Captain America paraît plutôt modéré par rapport à de nombreuses pratiques populaires de l’époque. Il n’est pas étonnant cependant de voir dans ces magazines que les Japonais sont plus souvent tués que les nazis. Les Japonais auront plus souvent le droit à une mort directe, et surtout à une mort en masse. Ils sont souvent tués dans des explosions (CAC #28b, 20; CAC #33c, 14 ; CAC #38a, 17 ; CAC #42a, 17 ; #CAC 43b, 10 ; CAC #51a)³⁷, ou avec des armes lourdes ; le jeune Bucky s’empare d’un canon contre les « démons asiatiques » de CAC #5b (14), d’un fusil mitrailleur pour tuer des Japonais CAC #33a (15) et les Indiens « Dacoits » alliés des Japonais dans CAC #34a (14), d’une grenade pour éradiquer les « Cellmen » et leur créateur dans CAC #38b (13). C’est Captain America qui se charge d’éradiquer les Japonais au fusil mitrailleur dans CAC #18c (13)³⁸. Malgré tout, le super-héros, cette fois-là, montrera du remord à commettre un tel acte, mais la logique demeure « la guerre c’est la guerre » – « I hate to do this Bucky, but war is war » – (13). Dans les autres situations mentionnées, la

³⁷ On peut également ajouter à cette liste CAC #5b, l’un des seuls exemples d’ennemi désigné comme « asiatique » dans le travail de Simon et Kirby sur la série. Le capitaine Okada et son équipage sont également tués par un coup de canon tiré par Bucky (14). Avant d’être dirigé contre les Japs, ce phénomène est donc dirigé sur les « asiatiques », et l’on notera par ailleurs que les populations indigènes asiatiques étant désignées comme l’ennemi de Captain America auront souvent droit à un sort similaire.

³⁸ Il est à noter que les morts de masse ne sont pas réservées aux Japonais. Par exemple, des nazis sont tués d’une manière similaire dans CAC #2c (7), CAC #27b (20), CAC #34c (12), CAC #36c (12) et CAC #39b (11). Cependant, les histoires comptant les nazis comme ennemis étant nettement plus nombreuses, le phénomène paraît donc moins significatif.

mort en masse des Japonais est généralement vue comme normale et de laquelle on peut se féliciter – « Cap ! You sure put the finis on the symbol of doom!» (CAC #33c, 14), dit Bucky à Captain America à l'issue d'un épisode –, ou bien méritée – à la fin de CAC #42a, Bucky s'exclame, « Well, Cap, there's a million Japs that will never fight again », et Captain de répondre, « Yes, lad, they found what they tried to dish out to others – death! » (18). Le ton est parfois nettement plus vengeur lorsqu'un chercheur d'or du nom de Pete fait sauter un château où se trouvent les Japonais échappés des camps d'internement : « That'll show the dang busted squint eyed varmints. They can't come messin' with Death Valley Pete! » (CAC #38a, 17). On retrouve la même violence gratuite dans le langage de Bucky lorsqu'un des « Sept Fils de Satan » se tue accidentellement sur son propre couteau : « I hope it kills the dirty Jap! » (3), violence d'autant plus étonnante que même les nazis sont régulièrement donnés aux autorités et non tués – même tués accidentellement. Ces exemples sont représentatifs de la vision qu'avaient les Américains des Japonais, si bien que dans CAC #51a, la bombe atomique devient le dénouement « logique » de la guerre. Alors que Captain America tend à un officier une fiole de l' « eau atomique » confectionnée par les Japonais pour tuer les troupes américaines – ce qui sous-entend donc qu'il faudrait utiliser cette même arme contre les Japonais –, l'officier répond « America is miles ahead of the Japs! You see.../ We've just perfected something called the Atomic Bomb! It will end the war immediately! » (16 voir Annexe 3.18). Et Captain conclut avec complaisance « And in the meantime, the Jap's 'atom-water' has been a boom – It's killed thousands of their own men! » (16) (voir Annexe 3.18). Lancer la bombe atomique sur le Japon est comme une action normale et justifiée : il s'agit d'une guerre technologique, il faut être le premier à trouver une arme capable de détruire l'ennemi avant qu'il ne fasse de même.

Ces massacres de masse sont aussi justifiés par le fait que les Japonais eux-mêmes n'hésitent pas à se tuer pour l'honneur, comme la chef du culte des assassins, Kali, préférant se donner la mort par hara kiri (CAC #34a, 15)³⁹. Durant l'année 1943, les forces américaines combattant dans le pacifique se trouvaient souvent confrontées à des troupes japonaises suicidaires n'hésitant pas à se donner la mort en espérant emporter avec eux des soldats ennemis (Rousseau 399), si bien qu' « à l'automne 1944, l'apparition des pilotes

³⁹ Il est à noter cependant que la mort selon un code d'honneur semble être une spécificité orientale plus que japonaise en particulier : les Dacoits dans CAC #34a, meurent volontairement dans un incendie (16) et un Indien vénérant le Prophète de la Haine dans CAC #44a se donne lui-même la mort pour ne pas révéler d'informations.

kamikazes sanctifia le suicide en tant que stratégie nationale » (Rousseau 400). Dans les comics, on retrouve cette attitude dans les mots du leader de la Ligue de la Licorne :

As my men say, there's nothing but honourable death for us. The clock on the wall is connected to great stores of explosives. All I need do is to turn the switch and we'll all be blown up... (CAC #13a, 19)

Cet épisode étant antérieur à l'année 1943, on peut déjà en déduire que l'idée des orientaux comme suicidaires n'était pas nouvelle, mais on ne peut pas encore véritablement parler de kamikazes. On trouvera une représentation de ces derniers en Septembre 1945 dans CAC #43b. Captain America et Bucky découvrent que le « Baron Hitso » envoie des rockets à têtes chercheuses qui sont en fait pilotées par des soldats (7). Un autre exemple de mission suicide se retrouve dans CAC #38a, où les Japonais évadés des camps se réjouissent d'une future attaque suicidaire sur le territoire américain :

Oh most honorable ancestors! Soon many months of effort will be rewarded! And tho' we miserable and unworthy sons are to die in the completion of this honorable mission --- we rejoice! Rejoice that tens of thousands of the filthy Americans are to die ---. (8)

Le suicide apparaît donc ici comme un geste honorable pour satisfaire des ancêtres – comme nous le verrons plus tard, l'orient semble toujours lié à un mode de vie ancestral venant contrebalancer la modernité américaine.

Une autre manière de légitimer l'opposition raciale dans le combat entre l'Amérique et le Japon est de faire de la plupart des Japonais des conquérants impérialistes avec une haine toute particulière contre l'homme blanc⁴⁰. Dans CAC #34a, la chef des Dacoits, lors d'une cérémonie de sacrifice humain, s'exclame « bring in the white infidel » (8) ; dans CAC #37b, le père des « Fils de Satan » – qui n'est pas Satan lui-même mais se présente comme un cultiste sataniste – dit à ses fils : « Go forth and crush our enemies! You are the sons of Satan...make yourselves hated among the white race! » (11, voir Annexe 3.19) ; dans CAC #42a, les Japonais parlent encore de tuer les infidèles blancs (« white infidels », 6). Cependant, cet aspect du combat entre Japonais et Américains n'apparaît qu'à ces occasions. La plupart du temps, les adversaires japonais ont simplement une haine plus

⁴⁰ On notera que ce phénomène n'était pourtant pas proéminent dans la propagande japonaise de l'époque, qui montrait les alliés comme faibles, stupides et colonialistes, mais rarement comme une race à exterminer (voir l'article numérique de Navarro)

particulière contre les Américains : « the cursed yanks » (CAC #43b, 7 ; autre exemple, CAC #38b, 8).

Quant aux moyens par lesquels les Japonais entreprennent leurs actions, ils sont assez variés mais plus limités que ceux des nazis. La plupart du temps, les *villains* japonais, à l'instar des *villains* nazis, sont capables de créer des armes militaires extraordinaires : les canons géants de CAC #18c et CAC #43b, les « Cellmen » de CAC #37b, le tunnel amenant directement aux États-Unis dans CAC #42a, le dragon sous-marin de CAC #43b, l'eau atomique de CAC #51a. Les ennemis japonais sont la plupart du temps des terroristes attaquant des Chinois (en Amérique dans CAC #13a et en Chine dans CAC #33a) ou des Américains (CAC #14a, CAC #33c, CAC #37b, CAC #38a, CAC #39b, CAC #50b).

Cependant, les intrigues de sabotage et d'espionnage ne sont pas proéminentes : un seul épisode en 1943 montre des Japonais saboteurs (CAC 33#c) et trois histoires du même type peuvent être recensées durant l'année 1944 (CAC #38a, CAC #39a et CAC #50a). Cela peut paraître étrange, car Claude Fohlen mentionne qu'après Pearl Harbor « une psychose de cinquième colonne se développa [aux États-Unis] », à cause de la presse californienne qui « fit circuler des rumeurs incontrôlées sur de prétendus sabotages » (Fohlen 206). L'équipe créative de *Captain America* refuse a priori de participer à cette psychose et préfère construire la menace japonaise comme extérieure, le pouvoir d'infiltration et de persuasion des Japonais étant montré comme efficace exclusivement sur les populations indigènes.

En effet, un des rôles qui les caractérisent tout particulièrement par rapport aux nazis ou aux autres ennemis de Captain America est leur capacité à manipuler les populations natives orientales, en Inde ou dans les îles du Pacifique. Par exemple, les Japonais convainquent les « étranges sauvage » Padi-Ru-Gua, présents sur une île adjacente à une de leurs bases militaires (CAC #28b), de se joindre à leur combat. Ils se servent une nouvelle fois d'une tribu aborigène en remplaçant leur chef par un de leurs hommes (CAC #30b), leur but réel étant d'installer une base navale sur une île « plus invulnérable que Gibraltar » (4). Le même schéma revient dans les épisodes CAC #34a et CAC #44a se déroulant en Inde, où des *villains* japonais se font passer pour la réincarnation d'une idole ou d'un prophète vénéré par une partie de la population locale. Cependant, le but est ici un peu différent car les Alliés sont déjà présents dans ce pays, il s'agit donc de semer le

désordre sur un territoire déjà occupé. Comme l'explique Captain America lorsqu'il démasque le « Prophet of Hate » devant ses adeptes : « Here's your false Prophet, a Japanese spy! He hoped to start a revolt behind the allied lines to insure a Japanese victory – but he sort of failed! » (14, Annexe 3.21). On pourra également citer CAC #20b, où un Fakir et ses hommes se voient promis le commandement de l'Inde. Cette attitude, sans doute liée à la doctrine impériale et pan-asiatique des Japonais, positionne cet ennemi comme essentiellement fourbe, se servant de populations vues comme inférieures et donc aisément manipulables, mais pas aussi malin que les nazis qui, à de nombreuses occasions, parviennent à manipuler les Américains dans leur propre pays.

En bref, le Japonais est défini comme un ennemi racial, sa foi et son honneur pour son pays le rendent imprévisible, sa fourberie peut parfois mettre à mal Captain America et les troupes américaines à l'échelle locale. Il est également capable d'une innovation technologique dangereuse qui le différencie des autres orientaux, et constitue donc une menace importante bien qu'extérieure au pays. Cela fait du Japonais un mélange entre les ennemis orientaux, liés à un « ancien temps » plein de « magie noire » et de traditions médiévales, et un ennemi scientifique omniprésent dans les pages de *Captain America Comics*.

d. La magie d'un autre temps et les dangers de la science

Deux éléments qui semblent présenter un danger conséquent reviennent régulièrement dans les aventures de Captain America. D'une part le passé, l'« ancien temps » intimement lié à l'Orient, vu comme une source perpétuelle de danger et de superstition. D'autre part, la présence de la technologie et de la science s'explique par le fait que la Seconde Guerre mondiale s'articule surtout autour du savoir-faire scientifique et militaire de chaque grande puissance⁴¹.

⁴¹ Nous nous permettons donc ici de faire un amalgame entre science et technologie car, dans chaque scénario, la science trouve toujours une application technologique et militaire.

Comme nous l'avons vu plus haut, le récit de Captain America a toujours tendance à rationaliser toute incursion d'éléments fantastiques, à les démystifier par une explication logique et sensée. Simon et Kirby ont été on ne peut plus cohérents dans cette démarche, établissant le super-héros typiquement américain comme un esprit rationnel, ne croyant pas aux fantômes ou en toute autre forme de superstition et se méfiant des phénomènes extraordinaires. Une fois le duo parti, ce schéma est généralement reproduit, même s'il se trouve contredit à quelques reprises, comme dans l'épisode CAC #24a, où la présence d'un véritable vampire n'est jamais expliquée et où le mode gothique prend une ampleur inattendue – il faudra tuer le vampire avec un pic dans le cœur, comme le veut la légende. L'existence de créatures maritimes – «the horrors of the sea » – dans CAC #16a ou de « Sub-Earthmen » dans CAC #17b n'est pas non plus remise en question. Lorsque Captain America combat le diable dans CAC #21b (voir Annexe 2.4), la présence d'une telle entité ne semble justifiée que par le fait que le référent culturel demeure chrétien. Elle s'intègre donc plus simplement au ton scientifique des aventures de Captain America, car la culture protestante reste celle qui aura le plus imprégné la culture populaire américaine, comme l'a démontré Huntington (61)⁴². À d'autres reprises, on peut penser que certaines invraisemblances sont expliquées par quelques éléments ayant une vague justification scientifique, et s'inscrivent par là-même dans le discours rationaliste instigué par Simon et Kirby, malgré un certain recul des scénaristes. Par exemple, dans CAC #25b, un égyptologue se change en momie pour commettre des crimes et fait revenir à la vie un ancien démon égyptien. Le ton semble montrer que les auteurs s'amuse avec la pseudo-scientificité de leurs histoires. Alors que Bucky demande à Captain America comment le phénomène de transformation pouvait avoir lieu, Captain America répond : « I'm not a scientist Bucky, but I believe it's called lycanthropy, the power to turn into a beast! Except that in the professor's case, it took the form a mummy! » (17, Annexe 3.21).

Si l'esprit scientifique américain appartient au présent, l'Égypte, autant que l'Inde (voir Annexe 3.2) ou le Moyen-Orient appartiennent à un passé mystique perçu comme menaçant et mystérieux, où l'étrange peut émerger sans avoir à trouver de justification autre que son appartenance à ce « temps ancien ». On ne peut trouver de meilleur

⁴² Notons cependant que le sorcier qui invoque le Diable dans l'épisode CAC #21b utilise les recherches de sorciers de l'Égypte ancienne (3), une manière de déporter le mal sur un autre continent, comme nous le verrons dans les pages suivantes.

exemple que CAC #20a. Voilà la manière dont l'Égypte est caractérisée de prime abord : « Egypt, land of sun and sand, of pyramid and sphinx, symbolic of an ancient, long-dead race whose arts of black magic once held a continent enslaved » (2, voir Annexe 3.23). Avec cette première image, marquée également par la présence d'un sphinx à l'allure menaçante, l'Égypte est associée à une dictature, mais une dictature se servant d'une magie noire, d'un art mystique utilisé dans le seul but de dominer le continent. Sur la seconde vignette, on peut lire :

Now the long, brooding silence of this land of death and decay is broken by the myriad noises of a great encampment lying in the shadow of the tomb of the witch queen. In this, the 20th century, the soldiers of America and Great Britain are on the march. (2, voir Annexe 3.23)

Le contraste est ainsi établi entre les soldats du présent – du 20^e siècle – et les monuments du passé. L'Égypte ancienne devient à la fois un territoire ennemi autant qu'elle devient une représentation du passé, et surtout d'un passé dès lors perçu comme brutal, totalitaire, et donc par essence « mauvais ». Alors qu'un colonel du campement britannico-américain a été sauvagement étranglé par les membres d'un ancien culte égyptien, Captain America découvre sur les lieux du crime une page déchirée du Livre de Thoth. Sa réaction marque une nouvelle fois le contraste entre les Américains, modernes et éclairés et les pouvoirs incontrôlables et maléfiques de la relique égyptienne :

Good Lord! This is a translation of the Egyptian Book of Thoth, the Bible of the ancient masters of black magic/ This book was thought to have been destroyed centuries ago. The man who has it can control evil powers which we of the so-called enlightened 20th century can't even understand! (4)

La magie du Livre de Thoth est donc bel et bien réelle, le récit se passant de toute vraisemblance. Une fois entrés dans les pyramides, Captain America et Bucky combattront un serpent géant (6), une tête de momie volante leur commandera de fuir (7) et ils se retrouveront face à un chef de culte – l'incarnation de Thoth qui sera plus tard nommé le « Spawn of the Witch Queen » –, dont les hommes de main ont des têtes de lézard et de crocodile (8). Les règles du monde réel semblent donc abolies, et le chef du culte de Thoth révèle qu'il veut dominer le monde en ramenant à la vie une ancienne divinité « I shall resurrect the Witch-Queen, and through the black arts of the book of Thoth, soon we shall rule the world » (9). À l'issue de l'histoire, il est révélé que la résurrection de la divinité égyptienne n'était autre qu'un colonel anglais qui avait lu le livre de Thoth, la magie

égyptienne ayant donc pris le pouvoir sur un homme « moderne » – un homme moderne quelque peu extériorisé comme il s’agissait d’un Anglais, non d’un Américain.

Cependant, dans la plupart des épisodes, si l’on garde toujours le lien avec un « ancien temps » décrit comme négatif, la magie orientale est ramenée à quelques tours de passe-passe bien exécutés : dans CAC #8a, l’incarnation du dieu Ra cache en fait un membre de la haute société cherchant à s’enrichir en volant des bijoux (13) ; dans CAC #32b, les bandits menés par « Ali Baba » peuvent ouvrir la grotte d’un « Sésame ouvre toi » non grâce à la magie, mais comme l’explique Captain America, grâce à un dispositif électronique réagissant aux ondes sonores (14) ; dans CAC #23c, un hindou fait disparaître des femmes occidentales riches en les emmenant à bord d’une barque, et le dispositif est expliqué de la sorte par Steve Rogers : « The oil was pumped up thru the chamber [nearby] to the river and set on fire! When the Prince was ready to dive the turbine created a whirlpool that sucked them down into the lock! » (17). On ajoutera à cela tous les épisodes cités plus haut où les populations orientales ou indigènes sont manipulées par un ennemi se servant de leurs croyances ou superstitions (CAC #28b, CAC #30b, CAC #34a, CAC #44a, CAC #20b, CAC #35b⁴³). Tout cela conditionne le lecteur à percevoir ces populations comme superstitieuses et donc versatiles, car refusant la modernité – rappelons-nous que l’Indien éduqué aide Captain America, s’agenouille devant lui, et reconnaît la bienfaisance des États-Unis. Ces clichés liés à l’Orient permettent donc au lecteur d’adjoindre à la position géographique des pays orientaux une valeur morale – généralement moralement inférieurs et inéduqués – et temporelle : ils appartiennent à des cultures du passé, et Captain America, avec son esprit scientifique et moralisateur, est là pour rétablir des crises causées par de telles superstitions.

Très souvent, les hommes de mains orientaux habillés légèrement et portant des armes blanches sont obéissants et suivent les ordres aveuglément (CAC #2a, CAC #6a, CAC #22c, CAC #23c, CAC #33a). On se méfie donc de l’oriental, à cause de son passéisme religieux qui le rend versatile, et quelques scènes révèlent explicitement les préjugés raciaux des auteurs et éditeurs. Par exemple, au début de l’épisode CAC #23c, Steve et Bucky aperçoivent un hindou en compagnie d’une femme blanche s’écarter sur une

⁴³ Ce dernier épisode ne présente pas des orientaux à proprement parler, comme il s’agit d’une intrigue mettant en scène des mayas, manipulés cette fois-ci par un nazi. Nous avons choisi de l’intégrer ici car le vocabulaire employé pour désigner les croyances mayas est similaire à celui employé pour désigner celles de l’Inde ou de l’Égypte ancienne (« idol », « ancient », « mysterious »...).

barque, Steve Rogers dit « They're a strange couple, too - - a Hindu and a white woman! I've got a hunch we'd better stick around! » (2, voir Annexe 3.24). Steve voit alors ses craintes justifiées lorsque le mystique hindou et la personne qui l'accompagnait disparaissent dans un nuage de fumée. On notera par ailleurs que jamais les Indiens ou d'autres membres orientaux des Nations Unies ne sont représentés comme de véritables puissances militaires : seul cet aspect mystique est retenu, le Japon étant une exception, car représentant une menace militaire réelle. La modernité est ainsi ce qui définit les grandes nations en guerre, mais le pouvoir de l'ingénierie militaire et de la science en général n'est pas forcément vu d'une manière des plus positives.

L'étude de Jean-Marc Lainé sur les super-héros déduit que dans les années 1940, « la science ne suscite aucune méfiance, le progrès est le garant de l'avenir » (40), et ainsi suppose que la science n'est pas représentée dans les comics comme un réel danger. Nous insisterons sur le fait que, bien au contraire, la science comme outil de destruction ou de pouvoir semble être une obsession des auteurs de comics – du moins ceux de *Captain America*. Le personnage du scientifique fou se retrouve dans chaque catégorie d'ennemis cités plus haut, ces derniers pouvant être autant au service des nazis (CAC #22c, CAC #29a, CAC #36a, CAC #37a) que des Japonais (CAC #18c, CAC #38b, CAC #43b, CAC #51a)⁴⁴, ou tout simplement être à la recherche de gloire personnelle (CAC #40b), de vengeance (CAC #4d, CAC #29c), de domination du monde (CAC #12a, CAC #20c, CAC #28a), et enfin de destruction totale de la Terre (CAC #17c, voir Annexe 3.26). Ces derniers sont alors montrés comme exclus de la société, et souvent géographiquement exclus, comme le démontre la description du Dr Grimm, scientifique cherchant à créer des créatures avec lesquelles il pourra se venger de ceux qui l'ont défié : « High in a lonely tower room of an old building, sinister plots are being hatched in the twisted scientific brain of a madman » (CAC #4d, 2). Ou encore, citons la description du Professeur Mott dans CAC #17c : « Let us turn to a laboratory on an island in a murky swamp where the eminent scientist, Professor Mott, is disturbed... » (2). Ces deux descriptions mettent à la fois en avant l'exclusion des personnages et leur intelligence, créant ainsi une situation de cause à effet entre les deux, quelqu'un de fiable étant nécessairement bien intégré et jamais exclu. Le Professeur Mott

⁴⁴ Nuançons tout de même quelque peu : les deux derniers exemples sont davantage vus comme des ingénieurs militaires, ayant confectionné une arme et désireux de l'utiliser contre les Américains, que comme des « scientifiques fous » à proprement parler.

est particulièrement original car ses plans de destruction du monde comme solution aux problèmes d'un monde en guerre le positionnent en scientifique certes dangereux mais amoral plus qu'immoral (voir Annexe 3.26). Il permet une nouvelle fois de montrer que le pessimisme et le manque de foi en l'humanité est un danger équivalent à celui du nazi cherchant à subtiliser l'arme de destruction massive au Professeur. On retrouve ici l'idée principale de la conclusion d'un article cité par Locke comprenant une analyse plus globale du scientifique fou dans la culture populaire :

Basalla's (1976) "content analysis" of the image of the scientist in popular culture includes a number of references to characters in super-hero comics, his general conclusion being that the "portrayal of the scientist is remarkably consistent with an older tradition that saw the scientist as a dangerous figure who tended toward mental instability and social irresponsibility." (Locke 40)

Cette tradition plus ancienne peut être identifiée comme émanant de la littérature gothique, utilisant une science mythifiée afin de la laisser apparaître comme une force supérieure et incontrôlable sans en faire pour autant le véritable danger. Le problème des histoires de scientifique fou ne viennent pas de la science, mais davantage de l'homme qui la manipule :

Mad scientist stories, as exercises in antirationalism, must challenge the belief that just because this stuff is scientific, it must be valuable. Yet they cannot claim that the equipment itself is evil, for anti-rationalism, especially Gothic horror, locates evil in the heart of man or in nature itself. (Toumey 414)

Il n'est pas étonnant de voir que les scientifiques fous de *Captain America* meurent presque systématiquement, que ce soit par accident (CAC #22c, CAC #28a, CAC #29c, CAC #36a, CAC #37a) ou des mains des héros, quoique généralement indirectement (CAC #4b, CAC #18c, CAC #20c, CAC #37a, CAC #38b, CAC #40b, CAC #43b, CAC #51a), alors que la plupart des ennemis sont remis aux autorités. Certains ont même le droit à des morts « prométhéennes », et sont tués par leur propre invention. Par exemple, dans CAC #20c, Dr. Destiny meurt électrocuté par la machine avec laquelle il comptait détruire la ville de Londres : « Justice triumphs as the criminal is electrocuted by the very cables with which he had planned to destroy the city... » (13).

Certains scientifiques ne sont pas fous ou montrés comme des ennemis, mais sont simplement dépeints comme irresponsables. Par exemple, le Dr Weidler conduit une expérience sur un gorille, parvenant à greffer à l'animal un cerveau humain, qui n'est autre

que le cerveau du « plus grand criminel de tous les temps », et ce par simple jalousie d'un collègue ayant réussi à ranimer un corps (CAC #17a, 2). Le docteur meurt finalement en protégeant Captain America d'un coup léthal du gorille tueur, et reconnaît lui-même avoir payé son erreur – « Now I've paid in full for my mistake » (11) – avant de mourir. A l'inverse, dans CAC #41b, un scientifique travaillant dans une morgue trouve le cerveau d'un criminel intact. Le scientifique, hypnotisé par le cerveau du tueur, est poussé à commettre des crimes. Une nouvelle fois, bien qu'il reconnaisse sa faute, il mourra par accident à la fin du scénario.

Plus nuancée est l'histoire du Docteur Vardoff (CAC #6c), inventeur d'une corde en soie indestructible. Cependant, il ne veut favoriser personne pour vendre son invention (2) – attitude qui se doit d'être replacée dans le contexte de l'isolationnisme d'avant-guerre. Pourtant l'homme a des principes et ne veut pas favoriser des ennemis de la nation. Il meurt des mains d'un bandit nommé « Hangman », qui le pend, vole sa formule et incendie son laboratoire. Vardoff est en fait lui-même le « Hangman », commanditaire de son propre meurtre, ainsi que de celui de toutes les autres personnes ayant découvert qu'il était encore en vie. L'explication qu'il donne avant son suicide possède pourtant les éléments d'un discours patriote :

I wanted to be left alone with my work – If I were thought dead I wouldn't be annoyed by spies, racketeers and ruthless businessmen - - so I killed to obtain that privacy! That's the entire story! / Please, see that the super-silk formula is delivered to the United States Government. It's a last gesture from Doctor Vardoff before he pays for the hangman's crimes (CAC #6c, 16 voir Annexe 3.25).

Le personnage se sacrifie alors, car il regrette ses meurtres. Vardoff est donc le seul « bon Américain » qui se révélera être un ennemi, mais fera au final preuve de patriotisme en léguant son invention à l'armée américaine, et en se sacrifiant pour garder son honneur et payer pour ses crimes. Captain America gratifie son acte en accordant au défunt l'anonymat des crimes du « Hangman ». Ici, le scientifique a beau être patriote, la morale voudrait qu'il ait pris ses responsabilités plutôt que d'essayer de les fuir.

Dans le récit global des aventures de Captain America, ce n'est pas la science en elle-même qui est remise en question, mais plutôt son utilisation à mauvais escient. Captain America en est lui-même un excellent exemple : ayant été créé pour une noble cause, suivant un ordre d'un président par définition irréprochable et par des scientifiques aux

intentions justes, le super-soldat est nécessairement on ne peut plus bénéfique. Dans CAC #37a, un scientifique nazi appelé Dr. Agony a créé un sérum rendant les hommes immunisés à la douleur, et compte bien l'utiliser pour aider Hitler – « Men immune to pain - - oblivious to their wounds, fighting on and on for der Fuehrer and victory » (8). Cependant un général, à l'issue de l'épisode, pense que si l'idée de Dr. Agony avait été entre de bonnes mains cela aurait pu être bénéfique :

His idea might not have been a bad one, immunizing men to pain could serve a good purpose, but not the purpose his boss with the little mustache would have put it! (14)

On trouvera un autre exemple de cela dans CAC #50a, où un homme riche du nom de John Porter, sur le point de mourir, explique à sa fille Laura qu'il a créé une arme chimique surpuissante :

You see it's a method of combining a certain catalyst with a type of deadly germ! By spraying this from a plane into rain-clouds, whole enemy populations could be wiped out within an hour. (2)

En « bon Américain », John Porter préfère que son arme ne soit pas utilisée, sauf par les Alliés en cas de stricte nécessité:

The details of my secret weapon are in this locket! But I want it buried with me - - ! I have decided that my invention is too deadly to be released! There is too great a danger that it might fall into the wrong hands! / No one but you must know where my body and the...locket are buried! But if ever the Allies are in danger of losing the war, Laura - - - then you would be justified in handing it over to the U.S army! (3)

Une telle logique semble justifier l'attitude des Américains à l'aube du lancement de la bombe atomique – cette histoire fut publiée un mois avant Hiroshima et Nagasaki –, mais il est important de noter que la « bonne » chose à faire selon Captain America est au final de se débarrasser du secret de John Porter. A l'issue de l'épisode – durant lequel des espions Japonais ont essayé de se procurer l'arme destructrice –, Captain America déclare à la sœur du scientifique : « Your brother's secret is destroyed, Laura! It's just as well, we'll never be in such dire straits that we'd have to use a thing like that against our enemies! » (17). Cette attitude reproduit le geste de Captain America dans l'épisode CAC #40b, où déjà le personnage n'avait pas hésité à se débarrasser d'une arme issue d'un bout de météorite ayant le pouvoir de détruire des pays entiers. Et pourtant, dans le numéro suivant le

bombardement atomique du Japon, l'avènement de la bombe nucléaire à la fin de CAC #51a est présenté comme positif car elle peut arrêter la guerre – un général confie à Captain America « We've just perfected something called the Atomic Bomb ! It will end the war immediately! » (16). Il semblerait que les scénaristes aient ici été rattrapés par un évènement qu'ils pensaient un mois plus tôt impossible.

En résumé, on pourrait dire que la science est la « magie » de l'occident, une force incompréhensible et pouvant amener le meilleur comme le pire, la différence avec la magie étant que cette dernière est généralement vue soit comme l'utilisation cachée, et donc dangereuse, de dispositifs scientifiques rationnellement explicables, soit comme une force puissante et nécessairement mauvaise, car reliée à une époque « ancienne », préhistorique. Locke a démontré que dans les comics, la science est « enchantée », autant que la magie est, pour ainsi dire, « scientisée » (33), et ce modèle semble s'appliquer aux comics étudiés ici. Cela coule de source, car comme le dit Toumey :

If scientific equipment is neither inherently good nor inherently evil, then it must be insignificant to both morality and narrative. How, then, should it be represented? By default it comes to be depicted ambiguously, illogically, and mysteriously, in other words, irrationally. Thus are the experiments, the laboratories, the drugs, the rays, and the forces that are handled by mad scientists. The physical artifacts of their science are presented as the miscellaneous material junk of alchemists, illogically connected and barely justified. (Toumey 414)

Cette remarque générale corrobore les remarques de Reynolds, qui avait également formulé l'hypothèse que la représentation de la science dans la bande dessinée demeurait malgré tout mystique :

Science is treated as a special form of magic, capable of both good and evil. Scientific concepts and terms are introduced freely into plots and used to create atmosphere and add background detail to artwork – but the science itself is at most only superficially plausible, often less so, and the prevailing mood is mystical rather than rational. Explicit 'magic' powers are able to coexist quite comfortably with apparently scientific ones. (Reynolds 16)

La différence entre science et magie semble être, dans le récit de *Captain America*, à la fois « géographique » – la magie appartient à des peuples orientaux superstitieux – et morale – la magie est absolument négative et parfois irrationnelle alors que la science est ambivalente.

Conclusion

Une échappatoire en demi-teinte ?

La présente étude a cherché à prouver que, loin de l'image monolithique d'un Captain America propagandiste, le discours des comics étudiés semble pourtant dans un entre-deux constant entre un rappel de la réalité de la guerre – via des encarts de propagande ou des récits tels le fameux *Your Life Depends on It!* –, une représentation « imaginaire » de la guerre, et des intrigues parfois en dehors de toute réalité – comme cet épisode où un « sorcier » américain invoque le diable et Captain America devient le « champion de l'humanité ». Malgré cela, le discours sur le bien et le mal demeure unilatéral. Nous avons bien ici affaire à de comic-books de guerre, car ils rappellent régulièrement l'existence de la menace japonaise ou nazie, ou l'importance d'être de « bons » Américains pour gagner la guerre par un jeu d'inclusion et d'exclusion mené par le super-héros lui-même. Ainsi même quand Captain America combat Satan, il rappelle après l'avoir battu qu'il y aura toujours un Américain pour sauver le monde contre un « mal » qui pourrait ressurgir. Ces comics créent une carte morale du monde, attribuant à des pays des étiquettes de « bons » et de « mauvais », et faisant du super-héros allégorisant les États-Unis un arbitre de ce qu'il faut et ne faut pas faire, ce qu'il faut et ne faut pas être. Comme le dit le Professeur Reinstein avant d'inoculer le sérum dans le corps de Steve Rogers, c'est à l'Amérique d'être à la hauteur de Captain America, à l'Amérique de mériter un tel héros.

Même si Captain America combat régulièrement à l'étranger, et qu'à tout moment il agit pour l'Amérique, et par extension pour les intérêts des alliés, il n'est en soi pas un patriote jingoïste, bien au contraire, il représente une vision innocente d'une Amérique récemment ouverte au monde et simplement convaincue qu'elle agit pour le bien

commun. Le lecteur est à la fois invité à souscrire à un contrat moral avec le personnage qu'il pourra réinvestir dans son expérience personnelle de la guerre, et à être transporté dans un imaginaire du conflit dans lequel il pourra à la fois trouver ses repères – géographiques et moraux – et s'évader d'une réalité plus dure. Ainsi, nous devrions repenser la théorie de Savage, stipulant que les comics de guerre représentaient pour le medium la « fin de l'échappatoire » :

If rumors of war hinted at the end of escapism in American comic-books, the fact of war presented empirical evidence of it. The questions at hand concerned national survival and the ability of the individual American to cope with the inevitable stress of awaiting an outcome. Comic-book heroes had new roles to play. Whereas crime fighting may have qualified as escapist fare during the 1930s (to the extent that crime was not a thing that touched every life), war was a different matter. Even the Depression had not affected the entire population, which may help to explain why popular culture could have afforded to ignore it. Moreover, crime had been the dilemma of local state, and federal agencies, and the Depression had been widely viewed as a problem depending upon national political leadership for satisfactory resolution. In contrast, war concerned all Americans, and the cooperation of all would be required to insure a successful conclusion. It was not, as a rule, a time for cultural fun. (Savage 9)

Savage semble donc partir du principe que la réalité de la guerre ne pouvait résulter qu'en une évasion impossible, car la production culturelle serait obligée de se confronter au conflit, et donc d'abandonner tout aspect fantaisiste, tout humour, de soumettre tous les imaginaires à un même discours idéologique. Pourtant, c'est justement parce que la production était trop loin de la « vérité de la guerre » que l'OWI, mené par des hommes véritablement déterminés à faire de leur bureau une source d'information, était entré en conflit avec les producteurs d'Hollywood. C'est justement l'humour et les caricatures qui, pour les membres de l'organisation, semblaient trop « légers » pour véritablement aider à l'effort de guerre. Si des récits de Captain America tels *Your Life Depends On It!* (CAC #19b), alarmants et appelant ouvertement les Américains à acheter des *war bonds* pour sauver leur pays, avaient été la règle et non l'exception, on aurait pu effectivement souscrire à la théorie de Savage.

Pourtant, Captain America, lorsqu'il combattait un vampire ou une momie, ou même lorsqu'il affrontait un nazi avec un masque squelettique comme le « Red Skull », fournissait très certainement une échappatoire non négligeable pour les enfants et adolescents qui lisaient le magazine. Il projetait donc par-dessus une réalité difficile et imparfaite une vision

‘merveilleuse’ d’un conflit remodelé⁴⁵. Cet échappatoire inclut le patriotisme dans une forme fictive extraordinaire et légère et en fait le terrain de jeu de l’imaginaire enfantin à travers le club des *Sentinels of Liberty*. L’enfant peut ainsi rejouer les épisodes d’une guerre qu’il envisage alors avec plus d’optimisme et se résout à prendre des leçons des aventures du héros incarnant la nation. On ne pouvait échapper à la guerre, mais on pouvait en tout cas échapper temporairement à la réalité de cette dernière, la remplacer par une vision conforme, bien-pensante, et pour ainsi dire hégémonique qui préserverait alors le moral de la population restée au pays et des troupes par une reproduction de « formes idéologiques » précises, déclinées dans un univers en grande partie fictionnel, car tenant du mode de la « romance » selon la définition de Northrop Frye :

Myth is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance [which is] the tendency to displace myth in a human direction and yet, in contrast to "realism," to conventionalize content in an idealized direction. (Frye 136-137)

Les aventures de Captain America demeurent donc une version romancée de la guerre où les lois du monde réel sont, comme le dirait Frye, « légèrement suspendues » (Frye 33), et où l’on peut se permettre pleinement de diaboliser l’ennemi, car on suit aussi les règles d’un monde manichéen mythifié.

Plus que le message, ce qui importe dans la romance, c’est l’aventure, et nous pourrions l’ajouter dans le cas du comic-book, de l’action et la manière dont cette dernière est représentée :

The essential element of plot in romance is adventure, which means that romance is naturally a sequential and processional form, hence we know it better from fiction than from drama. At its most naive it is an endless form in which a central character who never develops or ages goes through one adventure after another until the author himself collapses. We see this form in comic strips, where the central characters persist for years in a state of refrigerated deathlessness. (Frye 186)

Rappelons donc que Captain America touche autant à des intrigues gothiques qu’à des aventures de science-fiction. On peut considérer que les histoires de scientifiques fous ou de gangsters choisissant d’exterminer Captain America sont des « commentaires » sur ce que doit être ou non un « bon Américain », mais il est également tout à fait possible de les

⁴⁵ Rappelons également qu’un personnage comme Batman, en dehors de ses couvertures appelant à l’achat de *war bonds*, n’intégrait jamais le conflit mondial, et était, comme Brooker le suppose, ahistorique (Brooker 84). La théorie de Savage est ici contredite.

lire comme un retour du comic-book vers une forme de fiction populaire plus en retrait du contexte de guerre ; Captain America ne représente plus qu'un super-héros comme un autre, un simple garant du *statu quo*, sans devenir donneur de leçon. Suivant ce principe, un illustré de *Captain America* doit simplement s'équilibrer entre la transmission de messages propres au super héros de guerre et un retour vers des épisodes moins connotés. L'aspect cyclique de chaque épisode permet alors de rétablir à chaque nouvel épisode les repères temporels, et de régénérer le super-héros dans son aspect le plus archétypal.

Comme le dit Eco, le super héros « doit être un archétype, la somme d'aspirations collectives bien précises » (Eco 136). Dans le cas de Captain America, cette somme d'aspirations paraît logique, comme elle semble faire écho à l'histoire de la nation. Pourtant, Eco a bien noté que le récit sériel des comics ne donnait que l'apparence de la continuité⁴⁶ :

[Dans Superman], une notion confuse du temps est l'unique condition de crédibilité du récit. Superman tient en tant que mythe⁴⁷ uniquement si le lecteur perd le contrôle des rapports temporels et renonce à les prendre pour base de raisonnement, s'abandonnant ainsi au flux incontrôlable des histoires qui lui sont racontées en restant dans l'illusion d'un présent continu. Puisque le mythe n'est pas isolé exemplairement dans une dimension d'éternité, car, pour pouvoir être partagé, il doit être plongé dans le flux de l'histoire en acte, cette histoire en acte est niée comme flux et conçue comme présent immobile. (Eco 149)

En cela, le personnage de Captain America reproduit le schéma d'une Amérique mythifiée – le mythe d'une Amérique pure, défensive, par essence libérale et démocratique –, dans une idéologie de guerre figée sur des grands principes. Le personnage n'est jamais clairement développé : quelques années avant l'entrée en guerre, tout comme après la guerre, Steve Rogers est toujours le même soldat demeurant dans un Camp Lehigh omniprésent, joue toujours des tours au sergent Duffy, n'a toujours qu'un bouclier comme seule arme etc. C'est précisément grâce à ce « présent immobile » que Captain America peut perdurer pendant toute la guerre, être simultanément en Inde, en Amérique et en Angleterre dans un même volume. Cette fixité du super-héros de l'âge d'or fait du symbole territorial qu'est Captain America une image atemporelle et omniprésente

⁴⁶ La création des 'continuités' de DC Comics ou Marvel Comics dans les années 60 rendent l'article d'Eco quelque peu démodé, mais ce dernier demeure tout à fait pertinent lorsque l'on parle des comics de « L'âge d'or », comics auxquels Eco fait référence.

⁴⁷ L'on parle ici d'un héros mythique dans le sens d'un mythe imbriqué dans la fiction, comme Frye l'indiquait.

de l'Amérique dans tous ses bons aspects, une idéologie fixe qui peut être convoquée aux quatre coins du globe. De plus Captain America doit également être un héros particulier, capable de transporter l'aventure dans des modes narratifs assez variés pour que le lecteur puisse trouver une certaine variété dans le plaisir de la lecture, tout en gardant une unité générale propre à tout récit romanesque au sens de Frye et d'Eco.

Ainsi, jamais le récit de Captain America ne contient de véritables bouts d'actualités, ni même de dates précises, ou des informations réelles sur la guerre en elle-même – sauf peut-être une annonce assez « abrupte » de l'avènement de la bombe atomique dans CAC #51a. Pourtant, on retrouve une symétrie entre une histoire sérielle ignorant le présent et les événements de l'histoire pour puiser ses informations ; ainsi, par exemple, Hitler passe d'un ennemi fou mais duquel on peut se moquer à un adversaire redoutable, omniprésent et si désespéré qu'il peut tenter le tout pour le tout à n'importe quel moment. Autre exemple, le Français passe d'un ennemi redoutable à la botte des nazis à un allié courageux et sanguinaire, reflet d'une évolution dans la perception que les Américains avaient de ce pays. Si les comics se sont donc adaptés aux conditions de la guerre, ils permettaient toujours une évasion du réel par un plaisir de la « non histoire » :

Le plaisir de la non-histoire [est] un plaisir où la distraction tient au refus du développement des événements, au fait de se soustraire à la tension passé-présent-futur pour se retirer vers un instant, aimé parce que récurrent. (Eco 158)

Cet instant est donc à la fois le plaisir de lire et de voir une aventure inédite dans un contexte où le « héros » triomphe toujours, et la reproduction d'un moment patriotique fédérateur auquel on peut ensuite prendre part.

Ni entièrement réaliste, ni entièrement fantaisiste, n'abordant pas directement le présent mais devenant une nécessité de ce dernier, les comics de Captain America étudiés ne proposent qu'une toile de fond partielle à la guerre, en reproduisant et en modulant l'idéologie hégémonique ; ils dématérialisent la guerre, la réduisent à des rapports de forces caricaturaux et incontestablement en faveur de l'Amérique. Encore aujourd'hui, dans le dernier film où le super-héros fait une apparition, le très populaire *The Avengers* de Joss Whedon (2012), même si Captain America ne donne plus de conseils ni ne fait ouvertement la morale au public, il demeure l'archétype d'un héros au cœur pur issu d'une période où le patriotisme américain était à son apogée.