



HAL
open science

Bande dessinée et construction des imaginaires nationaux aux États-Unis et au Royaume-Uni

Isabelle Licari-Guillaume

► **To cite this version:**

Isabelle Licari-Guillaume. Bande dessinée et construction des imaginaires nationaux aux États-Unis et au Royaume-Uni. *Sociétés & Représentations*, 2022, N° 53 (1), pp.39-56. 10.3917/sr.053.0039 . hal-03663697

HAL Id: hal-03663697

<https://hal.science/hal-03663697>

Submitted on 16 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bande dessinée et construction des imaginaires nationaux aux États-Unis et au Royaume-Uni

Au ^{xxi}^e siècle, l'industrie du divertissement a fait du récit de super-héros un genre narratif incontournable. Marvel et DC, les deux maisons d'édition états-uniennes qui assuraient l'essentiel de la production de *comics* super-héroïques durant la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, sont maintenant intégrées à de vastes conglomérats (Time Warner pour DC Entertainment, dont DC Comics est l'une des filiales, et The Disney Company pour Marvel Entertainment). Leurs stratégies actuelles de développement transmédia ont achevé d'asseoir la popularité du genre super-héroïque au-delà des frontières des États-Unis et du seul média bande dessinée. À travers des projets de grande ampleur, telle la série de films du Marvel Cinematic Universe, des personnages autrefois fortement associés à l'aire états-unienne et aux médias imprimés semblent faire à présent partie d'une culture populaire audiovisuelle commune, capable de fédérer autour de ses récits un public largement international.

Cette double hégémonie d'un genre (le récit super-héroïque) et d'une aire culturelle (les États-Unis) semble de prime abord venir étayer la thèse d'une mondialisation qui serait en fait une américanisation du monde (et dans toute la suite de cette discussion, « américain » est employé dans son sens abusif de « états-unien »). Pour citer John Storey :

D'après ce scénario, la mondialisation consiste en l'imposition effective de la culture américaine à l'échelle mondiale, dans laquelle le succès économique du capitalisme états-unien est étayé par l'impact culturel de ses produits, supposés détruire les cultures indigènes et imposer un *American way of life* aux populations « locales¹ ».

Storey continue cependant en soulignant les problèmes inhérents à cette vision des choses, notamment l'équation erronée entre succès économique et

1. John Storey, « Globalisation and Popular Culture », *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2010, p. 161-162. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'autrice.

domination culturelle, et le postulat contestable de l'existence d'une culture américaine monolithique. Il fait en cela écho à l'analyse menée par Pascal Ory : ce qui apparaît initialement comme une « acculturation hégémonique, posant des rapports de force inégaux² », et dont la bande dessinée est l'un des vecteurs privilégiés à partir des années 1930 en France, révèle en fait des processus plus complexes dont cet article entend proposer un exemple au sein de l'aire anglophone.

En effet, la bande dessinée de langue anglaise possède une histoire complexe, marquée par une grande diversité générique et par des échanges intenses entre différentes aires géographiques ; elle nous invite à nous interroger sur les représentations culturelles nationales propres à chaque pays. Il faut donc examiner non seulement les discours qui entretiennent la représentation de la nation comme « communauté imaginée », dont Anderson précise qu'elle est un artefact culturel³, mais plus largement l'élaboration de représentations stéréotypiques et l'usage de marqueurs culturels spécifiquement associés à celle-ci.

Cette étude porte donc sur la façon dont la bande dessinée anglophone, bien qu'elle puisse présenter un ancrage culturel spécifiquement national, se caractérise par de riches transferts internationaux qui remettent en cause l'idée d'une américanisation à sens unique. Nous montrerons d'abord que le média et son histoire sont inscrits dans une culture nationale générant des effets spécifiques. Dans un second temps, nous mettrons en lumière des processus d'influence mutuelle entre les différentes aires, particulièrement visibles à partir des années 1980. Ces processus nous incitent à complexifier l'hypothèse d'une mondialisation de la culture fondée simplement sur la diffusion du modèle états-unien pour au contraire envisager un espace transnational marqué par des échanges intenses, mais au sein duquel persistent des imaginaires nationaux.

Bande dessinée et identité nationale

Historiographie de la bande dessinée et biais nationalistes

La bande dessinée en tant que média a-t-elle une nationalité ? Il est évident que cette question, prise littéralement, n'a que peu de sens, et que le point d'origine de la forme dépend avant tout de la définition que l'on donne au terme. Thierry Smolderen saisit toute la complexité du problème en choisissant

2. Pascal Ory, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée, 1945-1950 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 4, 1984, p. 77-88.

3. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New York, Verso, 1991, p. 4.

dans son ouvrage de 2009 de parler de « naissances », au pluriel, de la bande dessinée⁴. Cependant, derrière cette question on voit se dessiner un enjeu de prestige national, car désigner l'inventeur de la forme c'est savoir quel peuple peut dorénavant s'enorgueillir de son invention. L'historiographie populaire et universitaire de la bande dessinée occidentale⁵ est, ou du moins a été, le lieu d'hypothèses contradictoires.

Dans le champ de la recherche francophone, c'est le Suisse Rodolphe Töpffer qui est le plus souvent qualifié d'inventeur de la bande dessinée occidentale moderne, avec le livre *Les amours de M. Vieux Bois*, dessiné en 1827. Thierry Groensteen a consacré à la question un ouvrage dont le nom résume le propos : *Monsieur Töpffer invente la bande dessinée* (2014). La même hypothèse est aussi défendue par Benoît Peeters dans son *Case, planche, récit*, étude embrassant tant la BD européenne que les *comics* américains, mais qui affirme dès les toutes premières lignes le rôle fondateur de Töpffer, puisque « pour que la bande dessinée s'invente, sans doute fallait-il un homme qui soit à la fois écrivain et peintre, tout en n'étant réellement ni l'un ni l'autre⁶ ».

Si nombre de chercheurs anglophones reconnaissent aujourd'hui l'importance du travail de Töpffer, il n'est pas rare de voir apparaître dans leur recherche des points d'origine alternatifs ou complémentaires. Ainsi, l'historiographie britannique (via par exemple Roger Sabin et James Chapman) a souvent rappelé la centralité du personnage d'Ally Sloper, « superstar » de l'ère victorienne⁷ créée par la dessinatrice française Marie Duval et son époux Charles H. Ross. Ses aventures paraissent dans le magazine satirique *Judy* en 1867, avant d'obtenir un titre dédié, *Ally Sloper's Half Holiday*, à partir de 1884. Cette historiographie plus anglophile insiste volontiers sur l'émergence du récit séquentiel chez des peintres comme William Hogarth, avec ses séries de tableaux *The Rake's Progress* et *The Harlot's Progress*, qui adoptent un fonctionnement narratif analogue à celui d'une bande dessinée sans bulles. Enfin, le chercheur Laurence Grove a récemment ajouté *The Glasgow Looking Glass* (débuté en 1825), à la liste des candidats au titre de « première bande

4. Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

5. Je laisse volontairement de côté l'histoire du développement des récits graphiques en Asie, qui complexifierait d'autant la question.

6. Benoît Peeters, *Case, planche, récit : comment lire la bande dessinée*, Paris, Casterman, 1999, p. 5.

7. Roger Sabin, « Ally Sloper: The First Comics Superstar? », *Image & Narrative*, n° 7, 2003. En ligne : <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/rogersabin.htm>.

dessinée⁸ ». *The Glasgow Looking Glass* est un magazine satirique qui bénéficie d'une diffusion de masse. Surtout, il est antérieur à ses homologues anglais plus connus, comme *Punch* (1841) ou son titre jumeau *Judy*, évoqué précédemment. La presse écossaise s'empressa de relayer l'information⁹, et entre mars et juillet 2016, l'exposition *Comics Invention* présentée à la Hunterian Art Gallery de Glasgow donna au *Looking Glass* une place d'honneur en réaffirmant son statut d'inventeur du média. En déplaçant le point d'origine de la bande dessinée de l'Angleterre vers l'Écosse, l'exposition participait à une revalorisation de l'histoire écossaise, phénomène remarquable à l'heure d'une montée des revendications nationalistes, dont un symptôme clair fut le référendum sur l'indépendance de l'Écosse en 2014.

Aux États-Unis, c'est pendant longtemps Richard Outcault et son très populaire personnage du *Yellow Kid* (1896) qui furent placés en précurseurs, parce qu'ils étaient associés à l'apparition de la bulle de parole, absente chez Töpffer. En cela, la tradition critique états-unienne est l'héritière du livre *The Comics*, où Coulton Waugh, dès 1947, présentait Richard Outcault, James Swinnerton et Rudolph Dirks comme « les trois pères fondateurs » qui, les premiers, réalisèrent « de vrais *comics*¹⁰ ». On remarque évidemment que le lexique même renvoie à la fondation de la nation états-unienne, avec une référence aux *Founding Fathers*, terme rétrospectivement employé pour désigner les signataires de la Déclaration d'indépendance. Bien entendu, de nombreux chercheurs états-uniens se rangent à l'hypothèse de points de départ multiples où Hogarth et Töpffer côtoient Outcault, comme le fait Scott McCloud dans son très influent *Understanding Comics*¹¹. Cependant, même chez McCloud, *The Yellow Kid* est présenté comme la première incarnation des *comics* en tant que tels – « *the comics we call comics*¹² ». En effet, le terme « *comics* » aux États-Unis précède largement l'arrivée du terme « bande dessinée » dans l'aire francophone (où l'on employait auparavant des termes comme « images d'Épinal » ou « illustrés »), et c'est bien le modèle états-unien qui préside à la diffusion de

8. Laurence Grove et Peter Black, *Comic Invention: The World's First Comic, Everything Before, After and Frank Quitely*, Glasgow, BHP Comics, 2016.

9. Tristan Stewart-Robertson, « World's First Comic Book from Glasgow in Spotlight », *The Scotsman*, 24 juin 2013. En ligne : <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/worlds-first-comic-book-glasgow-spotlight-2478258>.

10. Coulton Waugh, *The Comics*, New York, Macmillan, 1947, p. 3.

11. On pourrait d'ailleurs rattacher cette uniformisation du discours à la globalisation (imparfaite) des *comics studies* sur le plan des sources et des méthodologies.

12. Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1993, p. 18. Pour la version française, Scott McCloud, *L'art Invisible*, Paris, Delcourt, 2007, p. 25.

la BD moderne (ou tout au moins de la BD à bulles) en France¹³. L'idée que la bande dessinée est née aux États-Unis se retrouve encore à l'heure actuelle dans des ouvrages tels que *The Comics* de Jerry Robinson, publié en 2011, qui fait débiter son histoire de la bande dessinée en 1895 avec Outcault et le titre « A New Art Form¹⁴ ».

Bien que le développement du média soit marqué par d'incessantes circulations transnationales, la persistance de tendances historiographiques nationales montre combien l'histoire participe, intentionnellement ou non, à forger la spécificité culturelle d'un pays. Elle témoigne aussi de la permanence d'une perception de la bande dessinée comme fruit d'une tradition artistique nationale spécifique, et ce d'autant plus que les différences entre les aires culturelles de la BD restent très marquées à l'heure actuelle, bien plus que pour d'autres médias comme le cinéma ou la littérature, confirmant que l'identité nationale est affaire de représentations.

La BD comme objet national aux États-Unis

Ces enjeux de paternité liés à l'invention d'un média résonnent tout particulièrement avec l'histoire culturelle des États-Unis, jeune nation préoccupée dès sa naissance par le développement d'une culture propre qui ne serait pas fondée sur l'importation ou l'imitation de l'art du Vieux Continent. La production d'un fonds culturel national était en effet un enjeu fondamental pour la construction du pays, non seulement après la période révolutionnaire, mais aussi au sortir de la guerre de Sécession : ainsi en 1868 l'écrivain John William De Forest appelait-il de ses vœux l'émergence d'une littérature propre à « peindre l'âme américaine¹⁵ ». De cette aspiration naquit l'idéal du Grand Roman Américain (*The Great American Novel*), ouvrage hypothétique dont l'existence scellerait l'indépendance culturelle du pays. Lawrence Buell considère que bien que la notion de *The Great American Novel* perde rapidement de son attractivité auprès du public, elle continue dans une certaine mesure à influencer la littérature nationale¹⁶.

Au cours du xx^e siècle, la bande dessinée semble bien pouvoir endosser le rôle d'ambassadeur de l'indépendance culturelle des États-Unis par rapport

13. Voir, dans le présent numéro, l'article de Julien Baudry qui traite de l'apparition de la bulle dans la BD franco-belge.

14. Jerry Robinson, *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art 1895-2010*, Milwaukee, Dark Horse Books, 2011, p. 14.

15. John William De Forest, « The Great American Novel », *The Nation*, 9 janvier 1868. En ligne : <http://utciath.virginia.edu/articles/n2ar39at.html>.

16. Lawrence Buell, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge, Belknap Press, 2016.

à la vieille Europe. Si elle ne se hisse pas au panthéon des arts légitimes, elle est du moins identifiée comme un art indigène, signant la spécificité de la culture états-unienne. Cette idée est défendue dès 1924 par Gilbert Seldes¹⁷ qui affirme l'importance des arts populaires dans la culture états-unienne. Heer et Worcester emploient le terme de « nationalisme culturel¹⁸ » pour qualifier la posture de Seldes, et celle-ci résonne tout au long du xx^e siècle, tant sous la plume d'observateurs extérieurs que sous celle d'Américains. Par exemple, en 1930 le journaliste sud-africain William Bolitho Ryall écrit : « Parmi les productions curieuses et caractéristiques auxquelles l'Amérique a donné naissance, parmi ces trivialités qui composent l'atmosphère et la véritable originalité d'un pays, le *comic strip* est l'un des plus appréciés¹⁹ », tandis qu'en 1963 paraît le recueil d'articles explicitement intitulé *The Funnies: An American Idiom*²⁰.

Le postulat que la bande dessinée est liée à l'identité états-unienne tient en partie au formidable essor que connaît sur son sol la bande dessinée de presse (*comic strips*). Au tournant du xix^e siècle et jusqu'à la Grande Dépression²¹, cette forme se développe pour devenir partie intégrante de la lecture de la presse quotidienne. Si certains titres exploitent le potentiel onirique et absurde du dessin (de *Little Nemo* à *Krazy Kat*), d'autres sont ancrés dans la représentation d'un quotidien typiquement états-unien (on songe par exemple aux paysages industriels de *Gasoline Alley*, de Frank King, ou à *L'il Abner*, d'Al Capp, dont le langage et les personnages sont typiques de la région des Appalaches).

Si les *strips* quotidiens dépeignent et analysent la réalité politique et sociale de leurs temps, les *comic books* vont eux aussi faire émerger des personnages fortement associés à l'identité états-unienne. C'est bien sûr vrai de figures génériques comme les personnages de cowboys ou de malfrats (le western et le récit de gangsters étant deux genres populaires dans les années 1940 et 1950), et c'est tout particulièrement clair dans le cas du super-héros. Le personnage de Superman créé par Jerry Siegel et Joe Shuster apparut pour la première fois dans *Action Comics* n° 1, daté de juin 1938²². Le fait que les auteurs soient deux

17. Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, New York, Harper & Brothers, 1924.

18. Jeet Heer et Kent Worcester (éd.), *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, p. XIII.

19. William Bolitho Ryall, *Camera Obscura*, New York, Simon and Shuster, 1930, p. 31-32.

20. David Manning White et Robert H. Abel (éd.), *The Funnies: An American Idiom*, New York, Free Press, 1967.

21. Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 10.

22. Comme l'ensemble des magazines américains, les *comic books* sont postdatés d'un ou plusieurs mois (c'est-à-dire qu'ils sont mis en vente avant la date mentionnée sur la couverture qui est théoriquement la date de retour des stocks).

Juifs issus de la diaspora nous amène d'ailleurs à souligner le rôle joué par l'immigration dans la représentation d'une identité états-unienne en BD – d'autant que plusieurs autres grands noms comme Art Spiegelman, Will Eisner, Howard Chaykin ou Aline Kominsky-Crumb partagent ce même héritage²³.

Quoi qu'il en soit, bien avant l'engagement des États-Unis dans le conflit de la Seconde Guerre mondiale, Superman incarnait le souhait d'une politique plus interventionniste, comme dans *Look Weekly* du 27 février 1940 où il livrait Hitler et Staline au tribunal des Nations Unies²⁴. Début 1941, on vit aussi le bien nommé Captain America affronter le Führer dans le premier épisode de ses aventures (*Captain America Comics* n° 1, daté de mars 1941). Enfin, à l'automne 1942, le feuilleton audio des aventures de Superman introduisit pour la première fois l'expression « Truth, Justice, and the American Way²⁵ » qui constitue encore à l'heure actuelle le substrat idéologique du personnage. À travers ces usages de propagande, ces héros devinrent autant de symboles de la nation états-unienne.

Ce patriotisme sans faille fit progressivement place à un discours plus désabusé, par exemple dans le contexte de la guerre du Viêt Nam, avec le personnage du Punisher (créé en 1974) ou dans *Watchmen* (1986), d'Alan Moore et Dave Gibbons, où le Comedian est un combattant cynique et amoral qui, durant son engagement au Vietnam, se rend coupable de viol et de meurtre sur une civile. Pour autant, le lien entre super-héros et patriotisme ne manque pas de resurgir dans les situations de crise, comme après le 11 septembre 2001 qui donna lieu à un *reboot* de *Captain America* dans lequel John Ney Rieber et John Cassaday invoquèrent une nouvelle fois le rêve américain et l'unité du peuple dans l'adversité.

Dans les faits, les développements ultérieurs de certains de ces personnages puisent dans des réalités culturelles bien antérieures à la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, on peut supposer que le motif du super-héros comme gardien d'une ville ou d'un territoire agissant en marge du système judiciaire fait écho aux phénomènes de vigilantisme de l'époque coloniale, dont Richard Maxwell Brown suggère qu'ils marquèrent profondément la conscience

23. Le sujet a été largement couvert par la critique états-unienne ; pour une étude de Superman en particulier, voir Danny Fingeroth, *Disguised as Clark Kent*, New York, Continuum, 2007. Sur la BD juive en général, voir Samantha Baskind et Ranen Omer-Sheran (éd.), *The Jewish Graphic Novel. Critical Approaches*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2008 et Derek Parker Royal (éd.), *Visualizing Jewish Narrative: Jewish Comics and Graphic Novels*, New York, Bloomsbury, 2016.

24. Paul Gravett, « Time for Heroes », *The Guardian*, 19 avril 2008.

25. Erik Lundegaard, « Truth, Justice and (Fill in the Blank) », *The New York Times*, 30 juin 2006.

américaine²⁶. L'un des premiers mouvements de vigilantisme fut le mouvement des Régulateurs en Caroline du Sud (1767-1769), qui s'imposa comme un moyen de maintenir l'ordre dans la région de la Frontière, lieu mythique du récit national états-unien.

Pour revenir à la question posée précédemment, il est clair que la bande dessinée en tant que média n'a pas de nationalité ; en revanche, certains genres narratifs sont particulièrement ancrés dans une tradition nationale, et de ce point de vue les *comics* de super-héros offrent un exemple clair de l'expression d'une spécificité culturelle états-unienne. Comme on va le voir à présent, la BD britannique, bien qu'elle constitue un secteur économique moins développé que son homologue transatlantique, reprend également des thèmes et enjeux nationaux.

La BD comme objet national en Grande-Bretagne

L'importance toute particulière de la presse quotidienne et hebdomadaire dans le paysage culturel britannique constitue, sur l'ensemble du xx^e siècle, un terrain fertile pour le développement de récits feuilletonesques en bande dessinée. Comme aux États-Unis, ces récits jouèrent un rôle dans le maintien de l'unité nationale durant la Seconde Guerre mondiale, bien que d'une façon moins directement patriotique. L'exemple le plus célèbre de ce point de vue est sans doute celui de Jane, personnage d'ingénue fréquemment déshabillée, dessinée par Norman Pett pour le tabloïd *The Daily Mirror*. En 1944, un journal de l'armée américaine décrit en ces termes l'importance stratégique d'un épisode où la jeune femme apparaît nue : « Jane s'est déshabillée il y a une semaine. La 36^e division britannique a immédiatement progressé de six miles²⁷ ».

Si la lecture de la presse quotidienne décline pendant la seconde moitié du xx^e siècle, de nombreux *strips*, qui mettent en exergue les spécificités de la réalité sociale du pays, continuent à paraître – ainsi, on peut citer les récits réalisés dans les années 1980 par Posy Simmonds pour *The Guardian*, chroniques de la vie quotidienne d'une famille qui traitent entre autres sujets des rapports de classe en Grande-Bretagne. Ces *strips*, à l'humour souvent référencé (il est beaucoup question du monde de l'université et de la sphère intellectuelle), ont pour cible le lectorat majoritairement *middle class* de *The Guardian*. À l'inverse, par exemple, la série *Andy Capp* publiée depuis 1957 dans *The Daily Mirror* fait état de préoccupations (le pub, le football, le chômage)

26. Richard Maxwell Brown, *Strain of Violence: Historical Studies of American Violence and Vigilantism*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 102.

27. James Chapman, *British Comics: A Cultural History*, London, Reaktion Books, 2011, p. 40.

plus nettement populaires. Dans un pays marqué par les différences de classe, le secteur de la bande dessinée reproduit et commente les distinctions qui existent entre *quality papers* et tabloïds, et par extension entre culture savante et culture populaire. Cela me paraît significatif dans la mesure où les inégalités de classe sont une composante quasi mythologique (au sens barthésien) de la culture britannique – l'historien David Cannadine, spécialiste des questions de classe au Royaume-Uni, confirme avec humour qu'« on continue généralement de penser, non seulement en Grande-Bretagne mais aussi dans le monde entier, que les distinctions sociales sont, comme la météo et la monarchie, une préoccupation étrangement et spécifiquement britannique²⁸ ».

Au-delà des publications de presse, cette stratification sociale se retrouvait d'ailleurs dans les *comic books* destinés à la jeunesse : dans les années 1950 et 1960, le périodique *The Eagle*, fondé en 1950 par un prêtre anglican, constitue une alternative *middle class* aux illustrés destinés aux enfants des familles modestes, comme *The Dandy* et *The Beano*. La série phare de *The Eagle*, *Dan Dare*, met en scène un pilote de vaisseau qui, malgré le cadre futuriste du récit, arbore un costume et un sens de l'honneur évoquant les récits de la Seconde Guerre mondiale. Le personnage est présenté comme un ancien élève de l'école privée Rossall School²⁹ puis du prestigieux Trinity College de Cambridge, affirmant ainsi son appartenance à une élite sociale britannique. *The Eagle* se présentait donc comme une lecture adaptée aux besoins moraux de la jeunesse, par opposition aux *comics* états-uniens.

L'importation de *comics* états-uniens au Royaume-Uni débuta via l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale ; les magazines étaient utilisés comme lest par les bateaux états-uniens³⁰, puis récupérés à Manchester et Glasgow par des revendeurs qui contournaient les restrictions sur l'import de produits étrangers. À partir des années 1950 débuta à leur sujet une controverse qui déboucha sur une loi de protection de la jeunesse, *The Children and Young Persons (Harmful Publications) Act*, en 1955.

En France, où l'importation massive de bandes dessinées américaines commence dès les années 1930, on observe une situation assez similaire ; dans les années 1940, c'est d'ailleurs le mot « *comics* » et non « bande dessinée » qui

28. David Cannadine, *Class in Britain*, London, Penguin, 2000, p. 1.

29. Pour l'anecdote, on notera que Rossall prend très au sérieux cet « ancien élève » fictionnel : plusieurs pages sont dédiées à Dan Dare sur le site web de l'établissement (<https://www.rossall.org.uk/dan-dare-a-true-rossallian-hero/>).

30. Chris Murray, *The British Superhero*, Jackson, University Press of Mississippi, 2017, p. 107 ; Julia Round, *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach*, Jefferson, McFarland & Company, 2014, p. 26.

est employé³¹. La suspicion française à l'égard de ces produits culturels suscita après 1945 des débats agités sur la nocivité intrinsèque (morale, politique, économique) des publications étrangères³², lesquels aboutirent là aussi à l'élaboration d'un cadre légal : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Pascal Ory suggère que ce texte marque le début d'une « désaméricanisation³³ » de la bande dessinée franco-belge.

Comme au Royaume-Uni, on observe dans ces débats autour de la BD états-unienne une combinaison entre panique morale (vis-à-vis de la nature supposée érotique et violente de ces fascicules), rejet xénophobe (face à l'hégémonie à présent manifeste des États-Unis dans le monde, alors que le Royaume-Uni se heurte aux revendications indépendantistes de son empire colonial) et protectionnisme économique (pour tenter de préserver la production culturelle domestique).

La critique de la culture de masse (dans le sillage de l'École de Francfort) joue également un rôle crucial et se combine avec le rejet de l'américanisation. James Chapman le rappelle :

Au Royaume-Uni, le statut culturel des *comics* a indubitablement souffert de leur association avec l'Amérique. La culture intellectuelle britannique s'est longtemps caractérisée par sa répugnance pour tout ce qui est populaire ou américain (tant du côté de la gauche intellectuelle que de la droite intellectuelle), et rien n'est plus éminemment populaire et américain que les *comic books*³⁴.

Cependant, pour l'historien Hugh Wilford la campagne britannique de 1955 contre les *comics* états-uniens « atteste que l'anti-américanisme a cessé d'être une tendance de l'élite pour atteindre les classes populaires de la Grande-Bretagne d'après-guerre », et exprime à la fois le ressentiment envers la présence des soldats états-uniens (*GIs*) sur le sol britannique et la convoitise vis-à-vis de la prospérité américaine³⁵. Dans le même temps, l'exotisme des publications états-uniennes et l'effet de convoitise généré par leur rareté les dotent d'une attractivité certaine auprès d'une partie du jeune public.

31. Pascal Ory, « Mickey go home ! », art. cité, p. 79.

32. Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 214-226.

33. Pascal Ory, Laurent Martin, Sylvain Venayre et Jean-Pierre Mercier, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 262.

34. James Chapman, *British Comics, op. cit.*, p. 9.

35. Hugh Wilford, « Britain: In Between », dans Alexandre Stephan (éd.), *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, New York, Berghahn Books, 2006, p. 23-43 (p. 36).

Ce rejet ambivalent s'exprime peut-être en partie sur le plan générique : ainsi, le récit super-héroïque, fortement associé à l'aire états-unienne, y occupe une place secondaire, alors que des genres comme la science-fiction (représentées notamment par *Dan Dare*, mais aussi par des franchises populaires dans d'autres médias, telles que *Dr Who*) sont au contraire surreprésentés. Bien que les superhéros américains soient lus et appréciés en Grande-Bretagne, notamment avec le succès des rééditions de *Captain Marvel*, la production domestique reste peu importante. L'adaptation britannique de *Captain Marvel*, *Marvelman*, imaginée en 1954 par Mick Anglo, voit son lectorat s'étioler peu à peu jusqu'à l'annulation de la série en 1963.

C'est d'ailleurs en constatant l'absence de publications locales que Marvel décida en 1972 de créer une filiale britannique, Marvel UK, destinée à commercialiser des rééditions de ses titres états-uniens, et plus tard des titres conçus spécialement pour ce marché. L'expérience fut peu concluante : ainsi, *Captain Britain*, série de super-héros assez stéréotypée conçue en 1976 pour le public britannique par des créateurs états-uniens et qui mêle super-héroïsme et matière arthurienne fut annulée un an plus tard faute de lecteurs.

Malgré cet échec initial, les tentatives d'exportation et appropriation se poursuivent, et à partir du milieu des années 1980 des récits super-héroïques adaptés de la formule générique états-unienne virent le jour en Grande-Bretagne. Par la suite, les créateurs rendus célèbres par ces mêmes récits participèrent à redynamiser à leur tour le genre super-héroïque au sein de l'industrie américaine. Ce mouvement d'influences croisées constitue un lieu de négociation des représentations nationales, lesquelles persistent même au sein d'un espace de plus en plus internationalisé.

Échanges transnationaux dans la bande dessinée anglophone de la fin du xx^e siècle

Il est entendu que les transferts transatlantiques dans le champ de la bande dessinée existaient bien avant les années 1970 (le travail de Töpffer fit dès 1841 l'objet d'adaptations anglophones) et ne se limitaient pas au seul genre super-héroïque (un exemple parlant serait l'adaptation états-unienne du magazine de science-fiction français *Métal Hurlant* sous le titre *Heavy Metal* en 1975³⁶). Cependant, dans la décennie qui s'étend du milieu des années 1980

36. Nicolas Labarre, « *Heavy Metal* », *l'autre Métal hurlant*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

au milieu des années 1990, l'appropriation et la réexportation par les Britanniques d'un genre conçu comme profondément états-unien donnent lieu à une interrogation particulièrement riche des questions d'identité et de représentation nationales.

L'anglicisation d'un genre états-unien

Voici comment un lecteur de *Captain Britain*, Dougal Dubash, présente en 1985 son expérience de lecture concernant le titre original paru neuf ans plus tôt :

J'étais là en 1976 quand *Captain Britain* est sorti [...]. On nous avait fait croire que ce serait un héros britannique – aussi britannique que Dan Dare ou Sherlock Holmes. Malheureusement ce n'est pas ce qui s'est passé ; à la place, on a eu une copie de héros Marvel, en moins bien et moins mature. La série dans son ensemble était peu soignée, produite à la va-vite, et ne s'intéressait pas à ce qui fait qu'un personnage est britannique. On avait un superhéros américain, mais vêtu du Union Jack.

Cette lettre, publiée dans la nouvelle version de *Captain Britain* n° 5 (1985, p. 24), se poursuit avec l'éloge de la série actuelle cette fois pilotée par deux Britanniques, Jamie Delano au scénario et Alan Davis au dessin, et que le lecteur apprécie pour sa teneur plus sombre et son héros plus imparfait, moins prompt à s'autocongratuler (un trait typiquement américain selon Dubash !).

De fait, au début des années 1980, lorsque le motif super-héroïque est récupéré dans des récits britanniques, c'est sous une forme distanciée, soit par l'humour et la satire (comme avec *Bananaman* dans l'hebdomadaire *Nutty* en 1980), soit par l'usage d'un discours réflexif qui interroge les fondements mêmes du genre. Il est vrai que le premier mode d'appropriation a des équivalents dans d'autres pays (on pense à *Superdupont* en France, mais ce dernier est l'héritier d'une tradition débutée sur le sol états-unien via des publications comme *Mad*). Le second, cependant, paraît plus spécifiquement britannique, dans le sens où la mise à nu des codes génériques n'aboutit pas à une pure satire, mais bien à un renouvellement du récit héroïque sur un mode souvent pathétique.

L'exemple le plus parlant sur ce point est sans doute le *Marvelman* d'Alan Moore et Garry Leach, dans le périodique *Warrior*. La série est une reprise de la série *Marvelman* de 1954, dans laquelle le personnage central découvre que les aventures vécues précédemment sont en fait de faux souvenirs qui lui ont été implantés, et qu'il est le résultat d'une expérience menée par l'armée pour créer un soldat d'élite. Le récit enfantin de la première

version de *Marvelman* (scénarisée par Mick Anglo) est donc absorbé dans un métarécit plus sombre, à la tonalité résolument adulte, marqué par les nombreuses allusions philosophiques et littéraires qui sont la marque de fabrique d'Alan Moore (et deviendront dans une certaine mesure un trait associé à la production britannique, étant donné l'influence qu'exerça Moore sur ses contemporains). Pascal Ory remarque d'ailleurs que la littérature fait partie des secteurs non américanisés où, même dans la seconde partie du xx^e siècle, il faut parler d'échange plus que de domination³⁷ : peut-être n'est-ce donc pas un hasard si la remise en question du modèle états-unien par les scénaristes de BD s'appuie sur une forme culturelle légitime sur laquelle l'américanisation n'a eu que peu de prise.

Dans son ouvrage *The British Superhero*, Chris Murray confirme la tendance britannique à la distanciation et l'attribue à trois facteurs : « Les différences de contexte culturel et industriel, des attitudes différentes vis-à-vis du pouvoir et de l'autorité, et l'importante tradition parodique et satirique qui caractérise la BD britannique et dont les origines remontent à Ally Sloper et [aux travaux de] Hogarth, Gillray et Rowlandson³⁸. » Il est éclairant de constater que dans le discours de Murray, le recours à une historiographie nationale du média (les peintures de Hogarth et les aventures d'Ally Sloper étant comme on l'a vu deux jalons importants d'une histoire anglophile de la bande dessinée) sert de base à l'affirmation d'une spécificité nationale.

Certaines de ces « différences de contexte culturel et industriel » sont relatives au style qui est employé. En effet, dans une étude menée sur des corpus britanniques et américains, Jochen Ecke montre que les conventions narratives diffèrent largement de l'un à l'autre – depuis la fin des années 1970, une nouvelle vague de créateurs britanniques a mis en place une narration marquée par l'autoréférentialité, le refus du retour au *statu quo*, une représentation problématique du passage du temps, le rejet de la surdétermination, la suppression d'informations afin d'inviter le lecteur à interpréter : autant de traits qui sont absents de la plupart des *comics* états-uniens de l'époque. Cette école britannique est visible dans des séries comme *Judge Dredd*, série de science-fiction, et *Charley's War*, récit de guerre³⁹. Dans *Marvelman* et *Captain Britain*, les

37. Pascal Ory, « Américanisation : le mot, la chose et leurs spectres », dans Reiner Markowitz (éd.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse. Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 2007, p. 133-145 (p. 141).

38. Chris Murray, *The British Superhero*, op. cit., p. 4.

39. Jochen Ecke, *The British Comic Book Invasion: Alan Moore, Warren Ellis, Grant Morrison and the Evolution of the American Style*, Jefferson, McFarland & Company, coll. « Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy », 2019, p. 94-159.

marqueurs génériques super-héroïques importés des États-Unis se superposent donc à une économie narrative typique de la bande dessinée britannique de l'époque.

Une conséquence de ce mouvement transnational fut la régénération du genre super-héroïque, en Grande-Bretagne d'abord, puis de nouveau aux États-Unis, lorsque le lectorat découvrit les travaux d'Alan Moore et que différents éditeurs, en particulier DC Comics, offrirent à plusieurs créateurs britanniques de travailler outre-Atlantique. Ce phénomène, connu sous le nom de « British Invasion » (« invasion britannique »), fit date dans l'histoire de la bande dessinée en raison de son association avec un renouvellement des stratégies esthétiques mises en œuvre qui contribua à promouvoir la légitimité du média, sa diffusion auprès d'un public généraliste, et donc son statut culturel.

Les Américains inventent l'« invasion britannique »

L'émergence aux États-Unis du terme « invasion britannique » pour désigner le recrutement massif (entre le début des années 1980 et la fin des années 1990) de créateurs vivant au Royaume-Uni met l'accent sur la composante nationale d'un phénomène qui est en fait largement stylistique. Cet état de fait doit nous amener à nous interroger sur la « britannicité » réelle du phénomène.

Le terme est employé en référence à une précédente invasion, celle des groupes de rock'n'roll britannique dans le paysage sonore américain, qui se produisit une vingtaine d'années plus tôt⁴⁰. Comme celle-ci, l'invasion des *comics* constituait une circulation culturelle à contre-courant de l'hégémonie états-unienne qu'elle interrogeait et régénérait simultanément. En musique comme en BD, l'invasion britannique était en fait la continuation d'une tradition américaine préexistante, nous incitant malgré son nom à penser les circulations transatlantiques comme une succession de boucles de rétroaction plutôt que comme des phases d'influence unilatérales.

Il faut en effet signaler que le terme d'invasion britannique est discutable à plusieurs égards ; d'abord, ces créateurs ne rejoignirent pas de leur propre chef le marché américain, mais furent recrutés par de grandes maisons d'édition. Ensuite, si ces créateurs sont effectivement de citoyenneté britannique, ce terme est loin de constituer une identité fédératrice. En Écosse, en particulier, le recensement de 2011 montre qu'une minorité de la population décrit son identité nationale comme « britannique seulement » (8 %) ou « écossaise et britannique »

40. Michael Bryan Kelly, *The Beatle Myth: The British Invasion of American Popular Music, 1956-1969*, Jefferson, McFarland, 1991 ; Ian Inglis et Charlotte Wilkins, « L'Histoire, l'endroit et le moment : le déclenchement de la British Invasion », *Volume !*, n° 12/2, 2016, p. 87-107.

(18 %) ⁴¹. Or l'Écosse possède une affinité toute spécifique avec l'industrie de la bande dessinée qui rend difficile l'assimilation totale de ce pôle dans une sorte de britannicité homogène et englobante, en raison de la tradition de la presse écrite écossaise, de l'importance de l'éditeur DC Thomson basé à Dundee et du développement de périodiques spécifiquement écossais comme *Near Myths*. C'est d'ailleurs dans *Near Myths* que l'Écossais Grant Morrison, l'un des auteurs majeurs de l'invasion, publia ses premiers travaux. Morrison incarne l'identité écossaise tant parce qu'il cultive un fort accent glasvégien que parce qu'il s'est particulièrement impliqué au sein de la communauté de créateurs de cette ville. *A contrario*, Alan Moore, domicilié depuis toujours dans la petite ville de Northampton, incarne les valeurs d'une britannicité tout anglaise. Si l'étiquette d'invasion britannique est utilisée de façon non problématique par les lecteurs de BD aux États-Unis, elle ne permet donc pas de décrire la diversité des situations effectives de ses auteurs – en creux, elle fait également écho à une interrogation récurrente dans le champ des études britanniques ⁴² : est-il vraiment possible de parler d'une identité britannique unifiée et monolithique ? Par extension, il faudrait se demander la même chose au sujet des États-Unis, notamment au vu du rôle joué par l'immigration dans leur construction nationale.

Par ailleurs, comme l'a fait remarquer Christophe Dony ⁴³, l'utilisation d'un terme collectif pour ce groupe d'auteurs laisse à entendre qu'ils constitueraient une sorte de mouvement artistique organisé autour d'un projet commun – or, si ces différents créateurs ont bien en partage des thématiques et des stratégies narratives communes, à aucun moment ils ne se dotent des marqueurs d'un mouvement organisé (manifeste, réunions de groupe, etc.). En d'autres termes, le succès qu'a connu ce terme dans le discours des fans de BD semble moins fondé sur l'existence d'un projet commun de la part de ces auteurs que sur la perception de leur altérité par le public états-unien ⁴⁴. Les différences nationales internes au Royaume-Uni s'atténuent en traversant l'Atlantique ; tous ces créateurs sont également marqués au sceau de l'étrangeté et peut-être de l'exotisme, dans une inversion frappante de l'altérité dont ils firent eux-mêmes l'expérience en tant que lecteurs de *comics* américains dans les années 1960.

41. « National Identity », *Scotland's Census*, 2011. En ligne : <https://www.scotlandscensus.gov.uk/census-results/at-a-glance/national-identity/> (consulté le 25 février 2022).

42. Un jalon important serait l'ouvrage de Tom Nairn, *The Break-Up of Britain*, dont la première édition date de 1977 (Londres, NLB).

43. Christophe Dony, *Vertigo's Rewriting Ethos: The Poetics and Politics of a Comics Imprint*, Thèse de doctorat en langues et littératures modernes, Université de Liège, 2017, p. 166.

44. On pourrait presque y voir une inversion de la façon dont les pourfendeurs de l'américanisation créent de toutes pièces une américanité sans doute artificielle.

Ce transfert culturel a lieu dans un contexte de grande proximité entre le Royaume-Uni et les États-Unis. Politiquement, leurs dirigeants Margaret Thatcher (1979-1991) et Ronald Reagan (1981-1989) sont tous deux défenseurs d'une idéologie libérale et conservatrice, et de valeurs familiales traditionalistes. Selon Michael Parsons, historien de la « relation spéciale », l'amitié entre ces deux chefs d'État constitue l'un des points culminants de la coopération anglo-américaine dans le dernier tiers du xx^e siècle⁴⁵. Leur défense de valeurs conservatrices constitue dans les deux cas un retour de bâton qui fait suite à l'explosion des mouvements contre-culturels⁴⁶ de part et d'autre de l'Atlantique, et à laquelle la bande dessinée est idéologiquement associée en tant que média illégitime et subversif. On connaît l'importance de publications underground états-uniennes comme *Zap !* ou *Wimmin's Comix*, en négligeant souvent leurs émules britanniques telles que *cOZmic Comics*, même s'il est vrai que la frontière entre mainstream et underground est plus perméable en Grande-Bretagne.

Ce qui est présenté comme une invasion est donc en fait un transfert culturel presque dépourvu de frictions, dans une phase de mondialisation et à un moment d'extrême proximité entre les situations relatives des deux pays. Cette proximité culturelle va favoriser l'intelligibilité du discours britannique pour les lecteurs états-uniens, lesquels partagent en outre les préoccupations héritées de la contre-culture (progressisme, mise en question de l'autorité) qui marquent également le discours politique tenu par les auteurs de l'invasion.

Sans se réclamer explicitement d'un parti politique, les auteurs de l'invasion véhiculent une idéologie travailliste progressiste, incarnée notamment par des personnages de *working class heroes* présentés sous un jour positif : on pense en particulier au protagoniste de *Hellblazer*, John Constantine, personnage d'antihéros charismatique issu des classes populaires, mais également à Dane dans *The Invisibles* de Morrison, qui incarne la rébellion contre l'autorité et la violence de classe. Plus largement, les héros de l'invasion tendent à subvertir l'idéal viriliste de l'homme d'action, fréquent dans le cinéma d'action hollywoodien des années 1980 (notamment les séries de films *Terminator*, *Die Hard* et *Rambo*). Cette subversion passe par la mise en scène de héros frères (Dream dans *Sandman*) ou androgynes (Shade dans *Shade, the Changing*

45. Michael Parsons, *Les relations anglo-américaines de 1945 à 1990 : une special relationship ?*, Paris, Ophrys, 2002, p. 124.

46. C'est d'ailleurs cette même contre-culture qui fut, aux États-Unis, vecteur d'une critique de l'américanisation (Pascal Ory, « Américanisation », art. cité, p. 143) : elle joue donc un rôle crucial dans l'appropriation et la mise à distance de la tradition états-unienne.

Man), transgenres (Wanda dans *Invisibles*) ou hermaphrodites (Rebis dans *Doom Patrol*), plus intéressés par le verbe et la négociation que par la confrontation violente, ou simplement inadaptés aux missions qui leur incombent⁴⁷.

Si l'on postule, comme le fait Susan Jeffords, que le héros d'action hollywoodien est idéologiquement lié aux valeurs de la présidence de Ronald Reagan (lui-même ancien acteur de cinéma)⁴⁸, alors il devient possible d'envisager ces choix comme une prise de position qui serait simultanément esthétique (avec le rejet des canons du genre super-héroïque) et politique. Au héros reaganien, les textes de l'invasion opposent un idéal qui mobilise l'iconographie de la musique rock et en particulier de groupes britanniques célèbres des deux côtés de l'Atlantique. Ainsi, Lucifer dans *Sandman* est inspiré de David Bowie, Constantine a les traits de Sting (The Police), et Dream ressemble à Robert Smith (The Cure). Tous trois sont évidemment britanniques, ambassadeurs d'une Grande-Bretagne culturellement attractive, susceptible d'emporter l'adhésion des lecteurs. L'invasion mobilise donc des représentations relevant de la culture audiovisuelle globale, dans le but d'offrir un commentaire sur le discours politique qui est alors dominant de part et d'autre de l'Atlantique.

En somme, l'histoire de l'invasion britannique est celle d'un alignement entre contre-discours politique (par rapport aux valeurs reaganiennes), renouvellement esthétique (par rapport aux canons narratifs en vigueur) et appartenance nationale, cette dernière caractéristique étant mise en avant par les lecteurs et les éditeurs, et semblant presque résumer les deux autres. C'est peut-être même précisément la mise en avant de la « britannicité » de l'invasion, l'altérité de ses auteurs, qui renforce et rend crédible la distinction proposée, dans le sens où la perception d'une différence nationale vient renforcer la dissension politique et esthétique. En effet, au-delà de la division créée par l'usage des catégories nationales, les incessants transferts culturels entre les différents pays de l'aire anglophone semblent surtout donner à voir des continuités.

47. Isabelle Licari-Guillaume, *Vertigo's British Invasion : la revitalisation par les scénaristes britanniques des comic books grand public aux États-Unis (1983-2013)*, Thèse de doctorat en études anglophones sous la direction de Jean-Paul Gabilliet, Université Bordeaux Montaigne, 2017 ; Greg Carpenter, *The British Invasion: Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, and the Invention of the Modern Comics Book Writer*, Edwardsville, Sequart Research & Literacy Organization, 2016.

48. Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.

Conclusion

Le champ de la bande dessinée anglophone est structuré par une histoire, des pratiques et des représentations nationales qui constituent d'importantes clés pour la compréhension de l'histoire de ce média. Cependant, notre étude de l'exemple de l'invasion britannique montre que les transferts entre ces différentes traditions doivent se comprendre au prisme d'une approche transnationale propre à rendre compte de la complexité des circulations culturelles qui s'y jouent. Il est important de noter que cette transnationalité est aussi une trans-médialité, puisque la bande dessinée se fait chambre d'écho des genres, icônes et stéréotypes visuels colportés par la culture audiovisuelle contemporaine.

Il faut donc voir dans le phénomène une confirmation supplémentaire que la mondialisation, loin de promouvoir une uniformisation culturelle unique, est au contraire le lieu d'appropriations et de contre-transferts, comme dans le champ du cinéma, où, pour reprendre un exemple de John Storey, les films de kung-fu hongkongais des années 1970 effectuèrent une domestication de récits occidentaux pour les adapter à la culture et aux valeurs locales⁴⁹. Le nationalisme n'est donc pas entièrement soluble dans la mondialisation, et la persistance d'identités nationales (certes largement problématiques) continue à donner forme et corps à la culture à l'échelle mondiale.

Plus largement, ces questions nous amènent à interroger le rôle de la bande dessinée au sein de ces transferts culturels. À l'heure d'une explosion de la recherche en langue anglaise autour des circulations transnationales dans les *comics studies* (avec la parution de nombreux numéros spéciaux sur le sujet, notamment *International Journal of Comics Art*, n° 20/1, *Paradoxa*, n° 32, ou *The Journal of Postcolonial Writing*, n° 52/4, et l'introduction en 2018 et 2019 des collections « Crossing the Lines » chez l'éditeur Wilfrid Laurier et « Global Perspectives on Comics Studies » chez Routledge), la bande dessinée pourrait devenir l'un des lieux privilégiés de l'étude des identités nationales.

49. John Storey, « Globalisation », art. cité, p. 166.