

“We Interrupt our regularly scheduled program...”

***The Amazing Spider-Man* : le genre sous le choc**

Nicolas Labarre

« Some things are beyond words. / Beyond comprehension »
(J. Michael Straczynski, *The Amazing Spider-Man* vol. 2 n°36, 2)

The Amazing Spider-Man vol. 2 n°36¹ paraît deux mois après les attentats du 11-Septembre². L'événement a donné lieu à de multiples interprétations dans la culture populaire et en littérature, mais le temps de pénétration dans les différents médias et dans les différentes formes a considérablement varié. Ainsi, dès le 3 octobre 2001, la série télévisée *The West Wing* consacre le premier épisode de sa troisième saison à un *commentaire* sans représentation des attentats de septembre. Un premier recueil d'illustration, *Heroes*, est mis en vente le 17 octobre par Marvel Comics. *ASM* 36 paraît quant à lui un mois plus tard, quand il faudra attendre 2006 pour que le cinéma représente à son tour directement l'attaque sur le WTC (*World Trade Center* d'Oliver Stone). Cette temporalité découle certes du cycle de production des différents médias, ce temps incompressible séparant l'idée de sa diffusion, mais les cas de Spider-Man et de *The West Wing* suggèrent aussi que les récits sériels offrent un cadre particulièrement adapté pour une réponse rapide à l'événement : par leur ancrage dans le quotidien, par l'illusion de continuité qu'ils procurent, ces récits offrent en réalité une passerelle entre des univers fictionnels clos et le flux d'information télévisuelle qui a été le mode de diffusion (certains diraient de création) par excellence des événements de septembre 2001.

Plusieurs questions spécifiques découlent de cette réflexion : pourquoi Spider-Man ? Plus généralement, quel est le rôle du genre dans ce numéro ? Pourquoi ce besoin d'une mise en fiction, à une période où l'événement est encore très présent dans les médias ? La sérialité est-elle un mode de lecture pertinent dans ce cas, alors que l'événement n'appartient de toute évidence pas à la continuité du récit ? Ce sont ces questions qui ont guidé notre réflexion ici, en nous intéressant d'abord aux caractéristiques de l'objet, à son insertion dans le genre

¹ *ASM* 36 dans la suite de cet article.

² Sa numérotation trompeuse résulte d'une habitude bien établie chez les éditeurs de comics, consistant à renuméroter des séries pour leur offrir un éphémère pic de vente ; ce numéro 36 est ainsi le 477^e publié depuis 1962.

super-héroïque et enfin à sa fonction pour un lecteur après le 11 septembre.

L'objet et le personnage

Support de ces interrogations, *ASM 36* est un numéro qui se singularise plus par le choix de son sujet que par sa forme. Il est conçu par les créateurs réguliers de la série, le scénariste Michael J. Straczynski, venu de la télévision, et le dessinateur John Romita Jr., qui avait dessiné le personnage de façon plus ou moins régulière depuis les années 80 et représente un des dessinateurs les plus identifiés à l'éditeur. Il ne s'agit donc pas d'un de ces comics événementiels en forme d'hommage et de sources de revenus pour des œuvres caritatives, comme Marvel et les autres éditeurs en produiront dans les mois suivant l'événement, tel que *Heroes* (Marvel Comics, octobre 2001), *9/11 Emergency Relief* (Alternative Comics, janvier 2002) ou les deux volumes *9-11: Artists Respond, Volume One* (Dark Horse, janvier 2002) et *9-11: The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember, Volume Two* (DC Comics, février 2002).

Il s'agit en revanche du seul *comic book* de série publié aux alentours immédiats du 11-Septembre, ayant choisi de se confronter à celui-ci. D'autres suivront, notamment la série *Hitman* en 2003, mais *The Amazing Spider-Man* constitue un exemple singulier de réponse immédiate à l'événement, dans le cadre d'une série existante. Celle-ci met de surcroît en scène un personnage fortement identifiable de manière transmédiatique, que son rôle de propriété intellectuelle lucrative rend *a priori* moins plastique. Le mois même de sa parution, le reste de la gamme Marvel paraît peu affecté par les événements du 11-Septembre : Captain America, héros susceptible de symboliser la réponse aux événements puisqu'il porte depuis les années 70 le « poids des changements politiques et culturels » (Wright 244), est alors pris dans un récit au long cours intitulé « America Lost » (Jurgens, Layton). Si celui-ci comporte plusieurs discours sur la grandeur de la nation et sur l'héroïsme de ses habitants, il ne débouche que sur une statue érigée en l'honneur de Bucky, le *sidekick* de Captain America durant la Seconde Guerre mondiale (Bucky allait d'ailleurs être ressuscité peu de temps après). Le même constat pourrait être étendu aux autres héros emblématiques de la firme Marvel, pris dans les enjeux de leur univers fictionnel plutôt que commentant l'actualité. Certains d'entre eux, et Captain America en particulier, auront néanmoins des caméos muets.

Le choix de Spider-Man n'est pas dû au hasard, puisque son ancrage local autant que sa place dans le genre super-héroïque en font un point d'observation privilégié sur les événements du 11-Septembre. Comme son éditeur Marvel Comics, Spider-Man est un véritable new-yorkais, dont l'ancrage local est très prononcé. Individu solitaire, névrosé, vulnérable, il offre en outre une réponse individuelle à l'événement, que n'affecte pas la dynamique d'équipe des X-Men

ou des Fantastic Four. Certes, le personnage est « *Amazing* », « *Spectacular* » ou « *Sensational* », pour reprendre quelques-uns des adjectifs accolés à son nom dans les séries dont il a été le héros, mais le personnage se qualifie lui-même volontiers de bon samaritain, ancré dans le quotidien : « *Your friendly neighborhood Spider-Man* ». Le surnom n'est pas usurpé, puisqu'outre ses attentions répétées pour sa tante May, Spider-Man passe un temps considérable à empêcher de menus larcins, à réparer de petites injustices et à manger des doughnuts sur les murs de la ville en compagnie de citoyens plus ou moins médusés.

L'échelle des récits de Spider-Man est également pertinente. L'homme araignée est doté de superpouvoirs, mais il n'est pas entièrement détaché de la rue. Le genre super-héroïque offre en effet une palette de personnages allant d'un Luke Cage – héros noir inspiré de la *blaxploitation*, inventé en 1972, invincible, doté d'une force exceptionnelle, mais confiné au niveau de la rue (Wright 247) – jusqu'à un Green Lantern, héros spatial, virtuellement omnipotent, portant l'héritage de la science-fiction de la première moitié du xx^e siècle. Spider-Man se trouve entre ces deux extrêmes : silhouette en hauteur, volontiers représenté suspendu entre les immeubles, il surplombe les événements, sans jamais perdre de vue la dimension humaine. Son point de vue embrasse aussi bien celui des caméras au sol, montrant les New-Yorkais émergeant du nuage de poussière que ces spectaculaires plans depuis des hélicoptères volant au-dessus de Manhattan, ce que ne manque pas de souligner le *comic book* dans ses toutes premières pages. En sus de l'ancrage local qui est le sien, Spider-Man suggère donc un fonctionnement super-héroïque permettant à la fois une *distance*, par les pouvoirs qui sont les siens, et une *proximité* au lecteur encore renforcée par le motif de la difficulté à concilier le rôle de héros et celui de citoyen. Il unit aussi la dimension de spectateur et celle de participant, en suggérant une circulation possible entre différents points de vue sur l'événement.

De plus, le caractère exceptionnel de l'effondrement des tours jumelles est en partie préservé dans le cadre des aventures de Spider-Man, puisque les destructions mises en scène dans la série sont généralement d'une ampleur bien moindre. La lecture systématique de presque dix ans d'*Amazing Spider-Man* (1980-1989) ne révèle ainsi qu'un seul numéro dans lequel des bâtiments sont détruits. Encore s'agit-il de hangars anonymes, de nuit, que l'on pourra aisément supposer déserts. Rappelons *a contrario* que dès 1965, les Fantastic Four affrontent Dieu dans les rues de New York, avec les conséquences que l'on imagine. Mentionnons malgré tout le cas particulier des *crossovers*, c'est-à-dire la rencontre entre plusieurs héros, qui tend à faire changer l'échelle des événements, puisqu'il a souvent été noté que dans le cadre d'un épisode de Spider-Man de 1991, une des tours du WTC avait déjà été abattue. En un sens, cet épisode valide la remarque ironique de Žižek faite dans *Welcome to the Desert of the Real* : « the unthinkable which happened was the object of fantasy » (16), d'autant que le

récit insiste sur cette dimension impensable de l'événement : « some things are [...] beyond comprehension » (2) ; « we cannot conceive of such things » (5)³. Néanmoins, ces fantaisies de destructions sont dans l'ensemble absentes de la série Spider-Man, ce qui neutralise en partie une lecture cynique de la peine exprimée. S'il est indéniable que le genre super-héroïque a produit des images similaires à celles du 11-Septembre pour les réduire à des péripéties banales, Spider-Man n'est donc pas le site privilégié de cette banalisation.

Enfin, Spider-Man est important parce qu'il est, dans toutes ses incarnations, le personnage le plus célèbre et le plus populaire de Marvel Comics, un de ces rares super-héros si connus du grand public qu'il ne nécessite pas de présentation particulière. Plus récemment, un bref épisode dans lequel il faisait la rencontre de Barack Obama (*The Amazing Spider-Man* 583, janvier 2009) à l'occasion de la cérémonie de prise de fonction de ce dernier a battu tous les records de vente de ces dernières années. Ce statut, transcendant de loin l'univers des *comics books*, renvoie encore une fois à la notion de personnage passerelle entre les échelles, qui permet une identification collective sans pour autant être devenu pure icône détachée d'un cadre narratif, comme peut l'être Superman par exemple.

Au sein du corpus super-héroïque, Spider-Man apparaît donc comme un choix porteur de plusieurs atouts notables : un ancrage local, qui en fait un héros new-yorkais ; une échelle intermédiaire, permettant une *élévation* sans *distance* ; une reconnaissance par le grand public couplée à un succès commercial durable ; enfin, un rôle métonymique par rapport à la production Marvel dans son ensemble, voire au genre super-héroïque, qui confère au numéro un statut d'hommage collectif.

Pour autant, lorsque *Time Magazine* chronique l'ensemble des bandes dessinées publiées à la suite du 11-Septembre, c'est le choix même d'utiliser les super-héros qui est critiqué :

Marvel produced three benefit books, two of which use their characters to greater and lesser degrees. "The Amazing Spider-Man" #36 (\$2.25; 32pp.), with an unusual jet-black cover, folds the WTC disaster into the continuity of the Marvel "universe," which uses New York as the home base for many of its characters. It is of little interest to anyone but collectors. "Heroes," (\$3.50; 64pp.), a rapid-response poster book, came out a month and half after the disaster and has now gone into a third printing. It consists entirely of tableaux and portraits by Marvel's top talent past and present. Strangely reminiscent of Soviet-era monumentalism, most of the pages are like Alex Ross' sober cover depicting a fireman walking towards us, cradling a dark figure amidst a hellish glow of smoking ruins. There are a few Superheroes tossed in, usually to maudlin effect, as when a group of firefighters have Iron Man, Thor and Capt. America hovering over them, holding candles like Renaissance angels. "Heroes" works best as a document of the national mood immediately following the tragedy.

³ Afin d'éviter de faire référence à une édition particulière, les numéros de page donnés correspondent aux pages de bande dessinée, exclusion faite des publicités et autres inserts.

Noticeably, Marvel's best contribution to the 9/11 projects, "A Moment of Silence," (\$3.50; 40pp.) contains no superheroes. (Arnold [en ligne])

Cette brève critique regrette donc l'intégration, la réduction du 11-Septembre à un événement super-héroïque, le genre étant manifestement perçu ici comme un catalogue de personnages. Une gradation critique s'établit entre les trois productions Marvel sur le sujet, indexée sur l'importance du genre dans l'œuvre. Cette réception négative dans un organe de presse grand public est d'autant plus intéressante qu'elle a son pendant au sein de la communauté des lecteurs de *comics books* super-héroïques, ou plus exactement au sein de cette minorité dont l'opinion se donne à lire sur internet. Les réactions n'y sont pas unanimes, et nombre d'intervenants saluent l'intention ou la dignité du numéro. D'autres, pourtant, s'insurgent contre la violence faite à la continuité, c'est-à-dire à la cohérence narrative de l'univers de Spider-Man. Le renversement est total, puisque l'importation d'une émotion collective inspirée par un événement réel est alors vue comme menaçant l'intégrité, et donc la pureté, du genre.

Ces deux réponses suggèrent que le rapport au genre, ou plus précisément au sous-genre, que constituent les aventures de Spider-Man est une des grilles d'approches et d'évaluation déterminantes de ce numéro.

Rapport au genre, entre écart et conformité

Depuis 1962, Spider-Man fait partie du *genre* super-héroïque, dont il constitue même un des points d'ancrage, malgré les évolutions que ce dernier a pu connaître. Rick Altman a proposé pour décrire les genres cinématographiques une articulation entre éléments paradigmatiques, qui relèvent de l'inventaire de personnages et de situations, plutôt que syntagmatiques, qui relèvent d'un mode d'écriture, d'un agencement, de thématiques sous-jacentes (Altman 216-26). Comme le suggère l'article de *Time*, le genre super-héroïque est construit de façon dominante autour d'éléments paradigmatiques, costumes, pouvoirs, affrontement physique, alors que le genre est d'une grande plasticité formelle et structurelle. Il est donc important de distinguer *The Amazing Spider-Man*, série spécifique à l'intérieur du genre, en ce qu'elle dispose d'une forme spécifique qui définit un code plus restrictif. Au-delà de l'inventaire, Spider-Man possède une structure, et c'est bien en mesurant les écarts ou la fidélité à ces deux axes, syntagmatique et paradigmatique, qu'il est possible de décrire l'inscription dans le genre et le sous-genre de ce numéro 36.

La première rupture par rapport à la norme de la série est ainsi l'absence de l'alter-ego de Spider-Man, Peter Parker. La vie de Parker constitue depuis 1962 un élément central de la

série, au moins au même titre que les aventures de sa *persona* costumée. A ce stade du grand récit du personnage, Peter Parker vit seul, il est séparé de Mary-Jane Watson et vient d'accepter un poste de professeur de sciences dans un établissement défavorisé. Il n'en est pas fait mention dans *ASM* 36, même si une scène d'une page montre Spider-Man, le masque à demi relevé sur un atypique menton mal rasé. Les autres super-héros présents dans le récit sont traités eux aussi sous l'angle strict de leur fonction super-héroïque, sans renvoi à leur personnalité « civile ». Ainsi est rompu l'un des équilibres qui structurent la série, renvoyant Spider-Man du côté de ces héros qui ne seraient que pure fonction. Cette évacuation de la dimension la plus mouvante de l'identité du héros permet d'éviter tout effet de défamiliarisation pour des lecteurs familiers du héros dans d'autres médias, mais ignorant sa situation précise dans les comics. Cependant, ces deux considérations ne sont pas mutuellement exclusives, puisqu'il s'agit dans tous les cas d'une réduction du héros à une sorte de plus petit dénominateur commun entre toutes ses incarnations : son costume et ses pouvoirs.

La seconde rupture est d'ordre narratif, par un découplage de la densité du graphisme et de celle du texte. Graphiquement, la narration est inhabituellement lente. Il y a une soixantaine de cases dans l'épisode, alors que la moyenne dans les douze numéros qui l'entourent est supérieure à cent-dix⁴. Cette lenteur est renforcée par un refus d'articuler le récit en séquence d'actions, pour favoriser des enchaînements de scène à scène, ou des explorations quasi-synchroniques de scènes immobiles. Là encore, la rupture est sensible par rapport à la norme de la série et par rapport à celle du genre (Mc Cloud 70-77). Ce récit graphique lent est accompagné par un texte qui en parcourt les vastes cases en proposant plusieurs points d'arrêt, via une multiplication de courts récitatifs. Les bulles de dialogue sont quant à elles quasiment absentes. Contrairement à d'autres scénaristes du début des années 2000, Michael Straczynski fait un usage régulier des récitatifs comme accès à un discours intérieur. La présence du dispositif n'est donc pas en soi une transgression dans *ASM* 36 ; les trois premières pages d'*ASM* 35 sont narrées en utilisant quasi exclusivement ce procédé, par

⁴ Nombre de cases par numéro sur les 6 numéros précédant et suivant *ASM* 36. A titre de références, quelques numéros de la série *New X-Men* publiés aux mêmes dates :

<i>ASM</i> 30	<i>ASM</i> 31	<i>ASM</i> 32	<i>ASM</i> 33	<i>ASM</i> 34	<i>ASM</i> 35	<i>ASM</i> 36	<i>ASM</i> 37	<i>ASM</i> 38	<i>ASM</i> 39	<i>ASM</i> 40	<i>ASM</i> 41	<i>ASM</i> 42
93	116	110	112	130	124	63	127	92	108 (muet)	117	111	121
				NXM 114	NXM 115	NXM 116			NXM 121	NXM 122		
				106	93	106			96	97		

exemple. Ce qui est signifiant, ici, c'est la quasi disparition du dialogue. Personnage bavard, souvent blagueur dans le feu de l'action, Spider-Man y est réduit à l'impuissance verbale. Il ne prononce en tout que deux répliques dans l'épisode, quatre bulles proposant des fragments de discours, incomplets, marqués d'hésitation :

« ...God ... »

« I– »

« Hi... listen. You shouldn't be here. This isn't a good place for you to– »

« You shouldn't– »

Le constat de l'impuissance des mots est si important qu'un récitatif répété deux fois se charge de le reprendre, après quelques pages : « There are no words » ; « There are no words » (14). On pense alors à la répétition des mots de Kurz dans *Heart of Darkness*, mais aussi à cette impuissance du verbe, cette aphasie qui caractérise précisément l'état de choc. Pour autant, il s'agit bien ici d'une *représentation* de l'aphasie, d'une recréation de l'effet de choc : le numéro comporte en effet 1343 mots (pour 22 pages) contre 1500 pour le numéro précédent, une différence mineure, particulièrement au regard de la différence dans le rythme de la narration graphique. Cette idée de l'absence des mots sera en fait mise en scène de manière plus soutenue dans une autre publication à visée caritative, *A Moment of Silence* (février 2002), contenant quatre récits hors genre, quasi muets.

Cette thématique de l'incapacité à mettre en mot, même partiellement contredite par le dispositif narratif, est annoncée dès la première image du récit, une double-page faisant suite à une couverture et une page noire : « Some things are beyond words ». Spider-Man se tient la tête, mais la double-page, dispositif dédié au spectacle en bande dessinée, offre une représentation graphique de l'innommable. L'impuissance des mots est donnée en opposition à une image qui emplit littéralement le cadre et prend en charge toute signification, à travers une représentation détaillée, visuellement impressionnante, de la ville prise dans la fumée. Pour autant, les quelques mots qui subsistent encore vont servir de fil conducteur, de guide à travers cette image. En effet, les lignes de fuite de la composition ramènent toujours le regard vers ce point central, brillamment coloré, transcription à l'intérieur du récit séquentiel du pouvoir d'attraction des images des tours détruites, répétées et regardées en boucle. Dans cette double-page, la répétition est absente, mais le regard fait constamment retour sur la destruction. Seuls les récitatifs, brefs et lancinants, dessinent une droite ligne de la gauche vers la droite, vers la page suivante et la suite du récit. Le texte guide donc encore, même quand son utilité est *explicitement* remise en question. Là se trouve la clé du dispositif de ce numéro, une tension entre un discours de remise en question, du récit, du genre, du personnage, et une survivance de structures profondes, seulement neutralisées par l'impact

de l'événement.

Un des effets du personnage, qui est aussi celui des autres héros représentés, contribue à la réduction du héros à une apparence, un costume. Ce qui subsiste, c'est le caractère symbolique de personnages présentés comme privés simultanément d'antagonistes, de conflits internes et de parole. Cette symbolique reste ici collective, renvoyant au costume super-héroïque dans son ensemble plus qu'aux totems dont il s'inspire. Il n'est pas question ici de mettre en avant l'araignée qui inspire les pouvoirs et le costume de Spider-Man (d'autant que le récit à moyen terme dans lequel se trouvait le personnage à l'époque visait précisément à renforcer cette dimension totémique de ses origines). Ainsi, si son costume est inchangé, ses pouvoirs sont en revanche minimisés, à peine représentés par un filet de toile dans une des premières pages. De façon assez prévisible, le seul héros sur lequel s'attardent le regard et le commentaire est Captain America, qui permet un transfert de la valeur totémique à l'événement. La narration graphique traite d'ailleurs ce moment du récit par ce qui s'apparente à une vision subjective de la part de Spider-Man, coïncidant avec une rare occurrence du « *I* ». La mécanique de projection joue à plein vers un héros les yeux levés vers le ciel, les poings serrés, dans une posture de respect (le bouclier à terre) et de détermination.

Pour Spider-Man, c'est donc moins l'identité singulière qui importe que le statut de héros. En ce sens, sa présence relève du renvoi au genre et à son signe le plus visible, le costume, plus qu'à des récits spécifiques. Cette mise en avant du costume est par la suite mobilisée pour opérer un glissement vers un autre type de costumes symboliques : les uniformes portés par les policiers, pompiers et autres corps d'intervention participant aux opérations de secours. Les huit premières pages du récit déroulent un univers habité essentiellement par les super-héros et leurs adversaires costumés, d'abord dépassés par les événements (« How could you let this happen? » demande une femme fuyant les ruines page 4), puis participant aux opérations de secours. La mise en couleur souligne alors cette prépondérance des costumes, comme dans cette page où Spider-Man contemple les ruines, silhouette noire, bleue et rouge sur fond clair, alors que les sauveteurs ne sont que des silhouettes grises indistinctes, au milieu des décombres (5). Cependant, dès la page suivante, ces couleurs changent. Une gamme volontairement limitée, à base de rouge, jaune, noir et bleu, permet de souligner la proximité entre les uniformes des héros et ceux des sauveteurs. Dans un contexte de ruines grises, noires et vertes, les couleurs vives des costumes des héros cessent ici d'être les vestiges de techniques d'impression sommaires, pour devenir un simple marqueur de visibilité. Au même moment, les personnages cessent d'être les protagonistes de conflits à grande échelle pour se prêter à des opérations de sauvetage dans lesquelles leur rôle ne semble jamais primordial. Le récit met donc en scène une diminution du rôle du super-héros : il est d'abord réduit à un costume (par la minimisation de ses pouvoirs, des conflits auquel il prend part, de

son individualité), puis ce costume lui-même se trouve pris dans une relation d'équivalence avec les uniformes collectifs des pouvoirs publics. Cette réduction est ensuite relayée par le texte, qui annonce : « With our costumes and our powers, we are writ small by the true heroes. Those who face fire without fear or armor » (10).

Initialement, le « *we* » du narrateur renvoie sans ambiguïté aux héros costumés, comme dans la citation ci-dessus. A la fin du récit toutefois, ce « *we* » s'est mué en pronom collectif renvoyant à la nation américaine : « In recent years we as a people have been tribalized and factionalized by a thousand casual unkindnesses » (20). L'ambiguïté du récitatif, qui contrairement à la bulle ne pointe pas vers un personnage et peut donc contenir plusieurs voix, plusieurs types d'énoncés, est mise à profit pour donner le sentiment que le monologue n'est plus celui de Spider-Man, mais celui d'une figure de l'auteur ou du collectif américain. Il s'est donc opéré dans le discours une dissolution des super-héros dans le collectif qui fait écho à leur dissolution graphique dans la foule des sauveteurs.

C'est cependant là que cesse cet effacement du genre. Si le texte souligne le rôle des hommes et des femmes « ordinaires » (11-12), le récit pris en totalité promeut l'uniforme. La dernière case en offre un exemple des plus frappants. Sur fond de drapeau américain, l'ensemble des corps de métiers ayant participé aux secours pose fièrement, reléguant les super-héros à l'arrière-plan. La catégorie du héros s'en voit étendue plus qu'affaiblie. Les pompiers, sauveteurs et militaires sont certes accueillis dans la « communauté » super-héroïque que décrit par exemple Richard Reynolds, mais celle-ci reste un cercle exclusif :

Costume functions as the crucial signs of super-heroism. It marks out heroes (and villains) from other characters who do not wear costume. In this sense, costume functions as a uniform, binding together all super-beings and costumed characters in contrast to the non-costumed ordinary world. (Reynolds 26)

Marvel exploitera d'ailleurs cette logique d'extension du sens du merveilleux à des uniformes non super-héroïques, en produisant une série de récits intitulée *Call of Duty* (3 mini séries et une série régulière interrompue au bout de 4 numéros), consacrés aux urgentistes, policiers et pompiers. En outre, en présentant un portrait quasi exclusivement masculin d'individus aux visages pour bonne part interchangeables, cette dernière case restaure la puissance symbolique du super-héros. Certes repoussé au second rang, il est pourtant toujours présent à la fin du récit, participant de la représentation de l'union nationale. Surtout, il continue d'incarner un potentiel d'héroïsme individualisé, permettant une identification, contrairement aux hommes en uniforme qui sont ici des abstractions ou des porte-bannières. Ajoutons que cette forme de portrait de famille est très courante dans le genre, renforçant

encore l'idée que les individus au premier plan *ne sont pas à leur place* et n'occupent cette position que de façon temporaire.

Ce qui disparaît ici, c'est donc le récit individuel super-héroïque – ce numéro n'est que lointainement une aventure de Spider-Man – et non le genre, dont les potentialités sont finalement réaffirmées. Le genre ne propose, nous l'avons dit, que peu d'éléments syntagmatiques : le schéma de défaite temporaire suivie d'une victoire inespérée fait exception, puisqu'il s'agit d'une de ses structures narratives profondes⁵. C'est bien cette construction dramatique qui est à l'œuvre ici, à deux niveaux différents. A l'échelle de la nation d'abord : la destruction initiale des tours est compensée par une reconstruction fantasmée et pourtant déjà représentée (19) ; le texte souligne que l'attaque a renforcé la puissance collective du peuple américain (« This has not weakened us » / « It has made us stronger ») et promet des représailles (« Message received » / « Look for your reply in the thunder » 20). A l'échelle du genre ensuite : la négation initiale de sa pertinence est finalement compensée par un retour *malgré tout* dans la dernière page.

Cette structure profonde du genre est donc donnée comme un mode de réponse à l'événement : la loi du genre promet déjà les succès à venir au moment de la défaite. L'événement, présenté initialement comme non seulement impensable au sens de Žižek, mais inimaginable⁶, en plus d'être indicible, se trouve ainsi renvoyé à du déjà connu, à ces épreuves *en apparence* insurmontables qui font le quotidien des héros. L'événement est, nous l'avons souligné, disproportionné par rapport à ceux qu'affronte habituellement Spider-Man, mais sa structure est familière.

Une page du récit illustre la complexité des rapports entre ASM 36 et le genre dont il ressort *a priori*. La scène montre plusieurs antagonistes classiques des super-héros Marvel réunis autour de *Ground Zero* : Magneto, le Dr. Doom, le Dr. Octopus, le Kingpin, etc. Il a été perçu par de nombreux commentateurs comme l'entorse la plus flagrante au genre et à ses codes. Il peut pourtant s'expliquer au sein de ce double processus de réaffirmation du genre et de changement d'échelle. Les accusations de trahison génériques⁷ se sont concentrées sur trois cases, la dernière représentant le Dr. Doom une larme au coin de l'œil. Le détail de la larme

⁵ Richard Reynolds, en particulier, a théorisé cet « effort supplémentaire » comme élément essentiel du récit super-héroïque (Reynolds 41), mais le concept est largement partagé. Tom Spurgeon l'évoque ainsi simplement sous le nom de « come-back du super-héros » (Spurgeon [en ligne]).

⁶ « How do you say we didn't know? We couldn't know. » / « We couldn't imagine » (4).

⁷ Des accusations portées par des fans, ce qui n'a pas de quoi surprendre. Si on adopte, comme Rick Altman et d'autres, le schéma selon lequel le genre est créé par le public (dont les fans constituent la minorité la plus audible), par les critiques (qui se confondent largement avec les fans dans le cas de la bande dessinée de super-héros) et par les producteurs de biens culturels (ici garants de la « transgression »), il importe de considérer ces avis de fans. Ils ne constituent en effet pas seulement des *commentateurs* du genre, mais bien de *co-créateurs* de celui-ci (Altman 162-3).

ne relève pas du projet collectif de la bande dessinée, mais de l'initiative du seul dessinateur. Il a paru ridicule ou outrancier à certains lecteurs, critiquant cette émotion affichée par un dictateur étranger et sanguinaire (Dr. Doom règne sur le pays fictionnel de Latvérie, en Europe). Ce qui est en cause, c'est donc bien l'inscription de cette scène dans une narration spécifique et la critique repose sur l'idée d'une intégrité anhistorique du personnage au sein de l'univers narratif. Cependant, nous l'avons dit, *ASM 36* ne traite pas de personnages pris dans leur propre récit long mais du genre super-héroïque confronté à un événement exogène. Réagissant à la controverse, Romita Jr. a souligné cette nécessité d'avoir recours au symbole pour rendre compte du réel dans le cadre d'un récit de genre, quitte à faire violence à des constructions narratives, les personnages, habituellement utilisées dans un autre contexte :

Call it symbolism or a metaphor...any cliché will suffice, but my take was that all of us, good or bad, were shook up. ALL OF US!! So if this, issue #36, is beating anyone over the head with the symbolic hammer...so be it! If it was heavy-handed...fine! [...] For enjoyment comics are wonderful. To get this point across to those who don't watch Dan Rather, it was effective. To be put under a microscope the way it has is ludicrous. It was not Doc Doom and other villains at ground zero, just like it was not a young child crying for his fallen father. It was a representation...a symbol...a metaphor for real feelings and thoughts. It was, excuse the sugar-coating, JMS' and my heart and soul on those pages. (Cronin [en ligne])

Contrairement à ce que soutient Romita Jr., il n'est pas seulement question d'émotion et de solidarité dans cette scène. Le texte renvoie à la relative insignifiance des conflits au sein du genre pour justifier l'union des héros et de leurs adversaires face au 11-Septembre : « Even those we thought our enemies are here, because some things surpass rivalries and borders » (9). Pour autant, il transparait dans cette page controversée, autant que dans le commentaire de l'illustrateur, cette idée que le genre et les personnages qu'il engendre ont une validité même face à un événement de cette ampleur. Cette conviction d'une validité du genre apparaît plus clairement encore dans la réponse de Straczynski à ces critiques. Bien qu'il reproche à certains fans d'être incapables de faire la différence entre fiction et réalité, il justifie la présence des criminels fictionnels sur les lieux sans sortir de la logique interne du genre :

To the specifics of Doom and Magneto being there and being upset...understand that both characters have always styled themselves as men of the people, though the sorts of people vary a bit obviously, one mutant, the other not. Doom sees himself as a benign ruler of his people, who does what's necessary. He lost his own mother and father to casual hatred. I think the randomness of 9/11; the sheer cruelty of it to total bystanders would have offended him. As for Magneto...as someone who, as a child, was in the camps, whose parents were also killed through bigotry and

institutionalized cruelty (see a pattern here?), he too would have been offended by this. When you remember his roots, and put it in perspective with the whole America/Israel/Arab situation, I don't think his reaction is at all inappropriate. (Talking to JMS [en ligne])

Dans le numéro comme dans le discours qui l'accompagne, la mise entre parenthèses du récit et la volonté affichée de représenter le réel n'affectent donc pas le genre dans son ensemble.

Au-delà de la divergence d'appréciation, Romita Jr. et les fans mécontents s'accordent pour noter le caractère exceptionnel d'*ASM 36* au sein du genre. Si nous avons relevé certains dispositifs et situations marquant cette exceptionnalité, elle est pourtant loin de s'appliquer à toutes les caractéristiques de l'objet. *ASM 36* est un *comic book* identique à tous ceux produits par Marvel à l'époque, que ce soit par son prix (2.25\$), sa pagination (32 pages), la proportion dédiée à la bande dessinée elle-même (22 pages), ou les pages de publicité qu'il contient. Si la seconde de couverture comporte une publicité maison pour *Heroes*, le recueil d'illustrations dédié aux équipes d'intervention dans les ruines du *World Trade Center* (Marvel Comics, octobre 2001), les autres publicités sont similaires à celles présentes dans les autres séries Marvel publiées le même mois. *ASM 36* n'est en effet pas un numéro à but caritatif, il s'agit d'un produit culturel vendu dans un but commercial. L'éditeur avait alors pour politique de ne pas pratiquer de réimpression, et après avoir vendu l'intégralité du premier tirage, le numéro fut inclus quelques mois plus tard dans une collection de « Marvel Must-Haves », générant de nouveaux revenus (l'épisode sera toutefois mis en en ligne gratuitement en décembre 2001). *ASM 36* est en ce sens un objet banal, et si le texte qu'il contient déroge à la norme du genre, son sens est brouillé par la proximité de représentations plus classiques du super-héros au sein du paratexte : une publicité pour le jeu vidéo *X-Men 2: Mutant Academy*, dont le slogan est « Take Fighting to a new height » ; une autre pour le dernier numéro de *The Incredible Hulk*, sous-titré « Return of the Monster » ; une dernière pour le jeu de cartes à collectionner *Marvel Re-Charge*, dont le slogan étalé sur une double page est « Playing nice gets you nowhere » (dans l'ordre de lecture du numéro, le slogan suit immédiatement la bulle annonçant « [9/11] has only made us stronger »).

Rappelant que le genre n'est pas seulement une catégorie des textes eux-mêmes, ce sont encore le logo en couverture, le choix de maintenir une numérotation continue par rapport au reste de la série ou celui d'utiliser un dessinateur comme Romita Jr. qui ancrent ce numéro dans un genre qui résiste à l'exceptionnel. Le message minimisant la pertinence des super-héros en rapport à un événement de l'ampleur symbolique du 11-Septembre est ainsi enfoui au sein d'un ensemble de signes contradictoires.

De surcroît, dans le récit lui-même, le caractère exceptionnel de l'événement se heurte à un certain épuisement des signes à l'intérieur d'un genre au sein duquel de multiples

permutations, transgressions et expérimentations ont pu être menées depuis 1938. La couverture noire est un bon exemple de ces signes épuisés : marqueur du deuil, de l'indicible, elle est un symbole fort, même lorsqu'elle est, comme ici, chargée d'un logo, d'un numéro, d'un code barre et du nom de l'éditeur. Françoise Mouly, directrice éditoriale du *New Yorker*, avait d'ailleurs envisagé cette solution pour la couverture de l'hebdomadaire datée du 24 septembre, afin d'évoquer « l'absence, l'ombre de ce qui n'est plus », avant d'opter pour une couverture proche, les silhouettes des tours en noir sur noir, sur une idée de son mari Art Spiegelman (Deux colonnes [en ligne]). Les logos blancs rapprochent encore les deux couvertures. Pourtant, dans le cas d'ASM 36, ce symbole est en partie neutralisé par son emploi antérieur au sein du genre. La mort de Superman, en 1993, avait ainsi donné lieu à la publication d'un numéro vendu dans un emballage plastique scellé de noir, seulement barré d'un logo « S » ensanglanté (*Superman* vol.2 n°75)⁸. Largement commenté dans la presse, vendu à plusieurs millions d'exemplaires, ce numéro avait bénéficié d'une exposition médiatique considérable. Il avait été suivi de plusieurs numéros décrivant le recueillement des amis de Superman, la nécessité de commémoration. Le personnage central, cependant, avait fait son retour quelques mois plus tard. Il s'agissait alors de mimer le deuil et le choc, à des fins narratives, mais ce travail de mime investissait les mêmes dispositifs que ceux utilisés pour ASM 36. Les créateurs et éditeurs de *comics books* ont depuis longtemps exploité tous les lieux de signification possibles qu'offre l'objet, de la couverture au logo, des publicités au courrier des lecteurs. La couverture noire et la première page, quasiment noire elle aussi, sont donc des transgressions contenues, appartenant à une palette établie de variations possibles.

Cette logique de l'épuisement ou plutôt de la préemption des signes au sein du médium et du genre peut être étendue. Sans revenir sur les costumes et le rapprochement avec les uniformes, signalons que le motif des destructions massives infligées à des villes par des terroristes est au cœur de la série *The Authority* (1999-2001), que le *World Trade Center* avait déjà été détruit en partie (*Spider-Man* n°16, 1991), que les longs monologues de Spider-Man remontent aux années soixante et que le rassemblement de multiples héros pour faire face à une menace exceptionnelle est une pratique de *crossover* des plus banales.

L'effet de choc que cherche à transcrire ASM 36 échoue donc à sortir des codes et procédés d'un genre si étroitement associé à son médium de publication qu'il semble avoir préempté toutes les combinaisons du texte et de son paratexte. On peut ainsi parler d'une résistance du genre au choc, qui ne déborde pas de la catégorie du récit. Pour faire une brève incursion dans la linguistique saussurienne qu'affectionnent les théoriciens du genre, on pourrait

⁸ Le même procédé a d'ailleurs été utilisé sous une forme relativement similaire pour un numéro récent des *Fantastic Four* (n°587) et a été érigé en plaisanterie parmi les fans.

considérer que le choc est lisible dans la parole, le récit, mais épargne les structures de la langue, le genre. La mise en scène disserte de l'aphasie et serait en cela l'illustration de cette dissociation. Si, comme l'écrit Adorno, il n'était pas possible d'écrire de la poésie après Auschwitz, il est donc en revanche tout à fait possible de produire un récit super-héroïque après le 11-Septembre. Ce qui signale l'exception, c'est alors moins l'objet que le discours qui l'accompagne. Du *New York Times* à *USA Today* en passant par les sites plus spécialisés, la publication d'ASM 36 est ainsi annoncée, commentée, cadrée et inscrite dans la lignée de *Heroes*. Ce discours établit une connexion entre ASM 36 et les événements en tentant de contrôler les lectures possibles. C'est aussi contre ce discours que se construit la réaction d'une partie des fans, pour qui le genre et la série ne peuvent être détournés de leur fonction narrative pour ne devenir que des métaphores explicatives. Nous voyons pourtant que ce contrôle est fragile, puisque l'objet lui-même relève pour bonne part de l'acception contemporaine du genre, même s'il présente des aspects quelque peu transgressifs par rapport au sous-ensemble des aventures de Spider-Man (dont il ne reprend que deux éléments paradigmatiques, le costume et la ville). Pour reprendre le schéma de Stuart Hall, on peut considérer que le décodage d'ASM 36 en termes de genre est un décodage en forme d'opposition, une « mélecture » (*misreading*), tout à fait possible pour qui ignorerait les conditions de publication du *comic book* et le discours médiatique qui l'a accompagné (Hall 137-8).

Les usages d'ASM 36

Notons à ce propos qu'une méconnaissance des discours accompagnant l'objet peut produire d'autres « mélectures » dans le cadre du récit sériel. A la fin du numéro 35, Spider-Man était étendu meurtri sur son lit, et sa tante May venait de découvrir par hasard son identité. La première page du numéro 36, porte la mention « We interrupt our regularly scheduled program to bring you the following Special Bulletin » et renvoie aussi bien à la retransmission télévisée du 11-Septembre qu'à l'interruption du récit sériel dans lequel se trouve pris Spider-Man. Pourtant, en insérant ce texte dans un espace traditionnellement réservé à la narration, en ajoutant en récitatif « Follow the sirens », Straczynski crée une ambiguïté que ne dissipent pas totalement les pages suivantes. De multiples scénarii permettent en effet de considérer la première page et le début du numéro 36 comme faisant suite au numéro 35 : flashback, séquence de rêve, *flashforward*, etc. Il s'agit bien là de « mélectures », de décodages aberrants mais possibles. Ces décodages (aberrants) pointent vers ce qui constitue l'originalité de ce Spider-Man par rapport aux autres comics produits sur le sujet durant cette période : la volonté affichée de maintenir un ensemble de codes et de dispositifs relevant de la sérialité et du genre super-héroïque, pour traiter d'un événement ne

relevant *a priori* ni de l'un ni de l'autre.

La réponse de Romita Jr. citée plus haut donne une première indication : le *comic book* permettrait de s'adresser à des lecteurs ne disposant pas d'une autre source d'analyse sur les événements. Il serait alors un médium d'information, n'utilisant les codes du récit générique que pour séduire un public rétif à un traitement plus frontal : « To get this point across to those who don't watch Dan Rather, it was effective ». Toutefois, si 150 000 exemplaires environ du *comic book* furent vendus lors de sa diffusion initiale, l'audience des journaux télévisés au soir du 11-Septembre seul est estimée à 79,5 millions (Althaus 518). En ajoutant d'autres sources d'informations, le pourcentage de lecteurs exposés à une explication des événements par le biais d'ASM 36 est vraisemblablement peu élevé.

Une seconde explication tient à la volonté de Straczynski d'exprimer un point de vue personnel par le biais d'un médium lui offrant une audience conséquente. Même si le numéro lui a été commandé par Joe Quesada, alors rédacteur en chef de Marvel Comics, l'explication est convaincante. Le changement du statut des pronoms au fil de la narration d'ASM 36 relève bien d'un glissement dans l'identité du narrateur, qui s'identifie initialement comme super-héros, ce que soutient l'image, puis comme américain. JMS postera d'ailleurs un an plus tard sur une liste de diffusion une version retravaillée du texte qui efface entièrement la référence super-héroïque et se lit comme un plaidoyer à la première personne, pour la tolérance, l'union nationale et le refus de l'intransigeance religieuse (*9/11 Notes from JMS*).

Pourtant, comme le montrent les autres *comics books* publiés par Marvel et d'autres éditeurs à la suite du 11-Septembre, cette volonté de donner du sens ou d'apporter un commentaire personnel peut se faire en dehors du genre et de la sérialité, bien qu'ils constituent encore les paramètres par défaut de la bande dessinée grand public aux Etats-Unis. Le potentiel de ces modes narratifs pour affronter un événement comme celui du 11-Septembre a été exploité, *a contrario*, par Art Spiegelman, auteur pourtant fort éloigné des *comics books* populaires. Hillary Chute a montré comment l'auteur de *In the Shadow of No Towers* fait appel aux bandes dessinées du début du xx^e siècle et à leur ancrage sériel, comme mode de traitement d'un événement *a priori* inacceptable :

In part, it is the very seriality of the old comic strips that provides what Spiegelman calls "solace" to his 9/11-shattered mind: he notes that the old comic strips, to a certain extent because of the context of their serial production, "were made with so much skill and verve but never intended to last past the day they appeared in the newspaper" ("Comic Supplement" np). It is their very perceived regularity—in this case daily or weekly—coupled with the almost existential futility, as Spiegelman suggests, of crafting aesthetically sophisticated objects not meant to last, which gives the strips special value to this book on 9/11. (Chute 232)

Pour Spiegelman, la sérialité est donc un moyen d'affronter un événement perçu comme tellement important qu'il arrête en quelque sorte l'histoire, qu'il brise la continuité de l'existence. Le récit sériel rappelle quant à lui l'existence d'une régularité, rétablit un lien avec le passé et projette déjà vers le futur. En ce sens, il réinsère un événement d'une ampleur inconnue dans une chaîne causale, et le rend acceptable. La sérialité, par son ancrage dans la régularité, atténue donc un effet de choc qui résulte de l'irruption brutale de ce qui est non seulement inattendu mais impossible à prévoir. A l'instar de l'épisode spécial de *The West Wing*, cet épisode de Spider-Man est d'ailleurs remarquable en ce qu'il préserve les éléments extérieurs de la sérialité (périodicité, caractère éphémère de l'objet, annonce implicite de numéros suivants, etc.) tout en supprimant toute notion de suspense. L'historicité nécessaire du récit sériel est ainsi maintenue, mais l'élément d'irrésolution qu'il contient est quant à lui suspendu. *ASM 36* comme *The West Wing* proposent un effet de suspense à l'intérieur de l'épisode (au travers de la première page pour la bande dessinée et par une alerte à la bombe qui contraint les personnages à se mettre à l'abri pour la série télévisée), mais offrent à celui-ci une résolution quasi immédiate. L'attente indéfiniment repoussée du feuilleton est donc remplacée par une fermeture des possibilités en conclusion de l'épisode, qui se veut rassurante.

Plus tard, le récit sériel utilisera aussi la notion de discontinuité pour insérer le 11-Septembre dans un espace interstitiel du récit, jouant de l'analogie entre la rupture qui sépare deux épisodes et la rupture symbolique que constitue la chute du WTC (un « fossé interprétatif » laissé à l'imagination du lecteur), mais il faudra attendre 2003 pour voir cette stratégie nécessairement rétrospective apparaître (Paul 225). En ce sens, *ASM 36* est très différent des autres *comics books* auquel il a été le plus souvent associé, puisque son mode de publication contient déjà le dépassement de l'événement, quand des publications mémorielles comme *Heroes* ou *Moment of Silence* allongent la durée de cet événement, maintenant son caractère exceptionnel au-delà de son occurrence, par une figuration de son caractère unique, voire indépassable. Le déclin des ventes entre *Heroes* (octobre 2001) et *Moment of Silence*, paru début 2002, semble indiquer une certaine lassitude du public pour ce mode commémoratif ou mémoriel, à une période où de fait, de nombreux éléments de la vie quotidienne étaient redevenus assez proches de ce qu'ils étaient avant les attaques (Raiti [en ligne]).

La fonction du genre est ici à rapprocher de celle de la sérialité. Il est frappant de constater à quel point les cartoonists indépendants travaillant sur le 11-Septembre pour le recueil *9/11 Emergency Relief* citent les super-héros en relation avec les attaques, alors que la bande dessinée alternative aux Etats-Unis s'est constituée en partie au travers de la mise distance de cette bande dessinée de super-héros (Hatfield 18, 26). Si pour certains auteurs, le genre est associé au cynisme et à la commercialisation, il est pour d'autres l'indice d'une détresse face à

l'indicible. On trouve alors chez ces cartoonists un écho des propos placés dans la bouche d'un des personnages au tout début d'ASM 36, demandant à Spider-Man où étaient les super-héros pendant l'attaque (*9/11 Emergency Relief* 20, 127). Ernst Gombrich a montré comment notre perception du réel dépend de schèmes d'interprétations préétablis, qui imposent un passage par le code avant de permettre une compréhension ou une recréation (Gombrich 109). Ce qu'illustrent les témoignages des cartoonists rassemblés dans *9/11 Emergency Relief*, c'est le rôle du genre super-héroïque au sein de ces schèmes. Pour certains auteurs, et sans doute nombre de fans déclarés, l'interprétation du spectaculaire et de la violence se fait au travers des codes et représentations de ce genre.

Ce qu'opère l'usage du genre dans ASM 36, c'est une réconciliation de la structure narrative et de l'événement, qui rend ce schème interprétatif de nouveau opérant. A l'instar de la sérialité, le genre établit un lien avec le passé, puisqu'il n'existe qu'en relation avec des œuvres antérieures. Sa forte connexion à l'enfance malgré le vieillissement constaté des lecteurs, peut de surcroît renvoyer à un passé personnel, comme chez ce cartoonist revenant aux « héros de son enfance », au moment de faire face à l'inconnu : « I feel bad transferring my anger on my childhood heroes, but I've never seen anything like this before » (Donovan 20). Certes, les super-héros n'ont pas stoppé les avions (ils l'ont fait dans l'uchronie politique d'un autre *comic book*, *Ex Machina*), mais en insérant le 11-Septembre dans le genre, Straczynski réaffirme la validité d'une conception du monde dans laquelle la détermination et la puissance latente parviennent à contrer toute menace, en dépit de défaites temporaires. Le genre fonctionne comme un lieu de réconfort, un retour à l'avant de l'événement, un repère prouvant l'existence d'une communauté certes éclatée⁹ mais d'une communauté néanmoins. Il fonctionne aussi, nous l'avons dit, comme une grille explicative imposant un schéma narratif dans lequel la défaite temporaire est une nécessité, mais dans lequel aussi la victoire finale est promise. ASM 36 ne se contente pas de souligner l'impuissance des super-héros, il déplace leur rôle vers les sauveteurs et autres porteurs d'uniforme présents sur les lieux. Là encore, ce constat est partagé par un cartoonist alternatif, Neil Kleid, qui identifie les pompiers aux héros costumés. Kleid comme Straczynski avancent donc une redéfinition du genre, au sein de laquelle le 11-Septembre peut s'intégrer : un genre dans lequel la spécificité des héros est amenuisée, dans lequel les antagonismes classiques sont dépassés, quasiment dépourvu d'action et de suspense, mais un genre malgré tout identifiable. Cette mise en genre est aussi une mise en récit, qui est déjà un dépassement du choc initial. Mieux, l'inscription dans le genre réduit ce récit à du déjà connu, à quelque chose d'acceptable.

Si on a pu parler d'« impérialisme » du récit (Groensteen 17), on trouve dans l'article de *Time Magazine* quelque chose qui s'approche d'une accusation d'impérialisme du genre,

⁹ « constellated community » (Altman 161).

soupçonné d'être incapable de rendre compte d'un événement aussi sérieux et complexe que le 11-Septembre. Le genre, pourtant, est modeste dans *ASM 36*. Le récit ménage une large place à d'autres modes de représentation, la télévision en particulier. S'il intègre ces modes de représentation dans ses propres dispositifs (dessin, case), il ne les masque pas et leur emprunte même certains silences, une certaine pudeur : les « *jumpers* », ces personnes sautant des tours, ne sont ainsi représentés que de très loin, et par le biais d'écrans de télévision au sein de la bande dessinée¹⁰. On peut faire le rapprochement avec la stratégie d'Oliver Stone consistant dans *World Trade Center* à réserver les toutes premières images de l'impact de l'avion à un écran de télévision que regardent les policiers new-yorkais¹¹.

ASM 36 ne cherche donc pas à donner une présentation exhaustive du 11-Septembre, mais se donne plutôt en récit de complément. L'analyse de la situation proposée par Straczynski pointe certes certaines responsabilités, mais évite toute complexité, toutes références à des personnes ou des pays réels. Cette prudence débouche sur un récit très simple, très schématique, qui ne refuse pas l'événement, ne ferme pas ses interprétations mais le réduit à 22 pages prises dans une série, ramené aux dimensions acceptables d'un genre établi. Jonathan Culler écrivait en 1975 à propos des genres cinématographiques : « each genre constitutes a special vraisemblance of its own » (cité dans Altman 85). Ce qui relève du plausible dépend donc du genre et, dans un sens, constitue la nature du genre. On voit comment cette acception permet de rendre compte de l'usage d'un genre, même aussi fantastique que celui centré sur les super-héros, pour réintégrer dans le domaine du plausible un événement si inattendu qu'il prend pour beaucoup des allures de fin du monde (ce que soulignera volontiers le cinéma fantastique et de science-fiction de la dernière décennie).

L'usage qu'il est possible de faire de ce numéro de Spider-Man est à rapprocher de la défense que fait Umberto Eco du schéma itératif, c'est-à-dire de cette répétition à l'identique d'une séquence déjà connue, qui procure le plaisir de la familiarité. Ce principe est caractéristique de la forme populaire et fait partie des caractéristiques dénoncées par l'Ecole de Francfort ou ses continuateurs comme une forme d'échappatoire (*escapism*), tant il consiste « à se soustraire à la tension passé-présent-futur » (Eco 158). La sérialité ici, et surtout l'intégration d'un événement situé dans l'histoire, entrent en tension avec ce schéma itératif. Celui-ci conserve en partie sa dimension rassurante et de plaisir, mais un retour à l'histoire s'opère nécessairement par l'importance du signifié placé en son centre. Le message d'« immobilisme » du schéma itératif se comprend alors comme une promesse de retour à

¹⁰ Gabrielle Gaudette, de l'université de Québec, a aussi noté le silence comme forme de pudeur et de respect, commun à nombre des comics consacré au 11-Septembre (Gaudette [en ligne]).

¹¹ Voir Vincent Souladié, intervention proposée lors de la journée d'étude « Cinémas et Adaptations », Toulouse, 16 juin 2011.

un ordre antérieur, dont on comprend qu'elle ait pu séduire, en décembre 2001.

Bibliographie

- « 9/11 Notes from JMS ». 10 Septembre 2002. *JMSNEWS*. Juillet 2015. <<http://www.jmsnews.net/msg.aspx?id=1-4725&query=9/11%20Notes%20from%20JMS>>
- Althaus, Scott L. « American News Consumption during Times of National Crisis ». *PS: Political Science and Politics* 35.3 (2002) : 517-521.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. Londres : British Film Institute, 1999.
- Arnold, Andrew D. «The Most Serious Comix Pt.2 ». *Time Magazine*. 05 Février 2002. Juillet 2015. <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,198966,00.html>>
- Chute, Hillary. «Temporality and Seriality in Spiegelman's *In The Shadow of No Towers* ». *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*. 17.2 (2007) : 228-244.
- Cronin, Brian. «Comic Book Legends Revealed #190 ». 15 Janvier 2009. *Comic Book Resources*. Juillet 2015. <<http://goodcomics.comicbookresources.com/2009/01/15/comic-book-legends-revealed-190/>>
- « Deux colonnes de noir à la une ». *Télérama*. 17 Aout 2011 : 24.
- Donovan Danny, Hanson Eric Wolfe, Stegbauer Mark. « Fiction is Better than Reality ». *9/11 Emergency Relief*. Alternative Comics : Gainesville, 2002.
- Eco, Umberto. « Le mythe de Superman ». *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993. 131-170.
- Gaudette, Gabrielle. « Un silence significatif : fonction et absence du silence dans les bandes dessinées du 11 septembre ». 6 Août 2010. *LMP/Lower Manhattan Project*. Juillet 2015. <<http://lmp.uqam.ca/dossier-thematique/un-silence-significatif-fonctions-et-absence-du-silence-dans-les-bandes-dessinees>>
- Gombrich, Ernst. «Psychology and the Riddle of Style ». *The Essential Gombrich*. London : Phaidon Press, 1996. 83-111.
- Groensteen, Thierry. «Fictions sans frontières». *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation*. André Gaudreault & Thierry Groensteen (sous la dir. de). Québec : Nota

- Bene, 1998. 9-29.
- Hall, Stuart. «Encoding/Decoding ». *Culture, Media, Language*. Stuart Hall (sous la dir. de). Londres : Hutchinson & Co., 1980. 128-38.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: an Emerging Literature*. Jackson : University of Mississippi Press, 2005.
- Mc Cloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York : Kitchen Sink Press, 2002.
- Morrison, Grant. « Morrison Manifesto ». *New X-Men vol.1*. New York : Marvel Comics, 2003. 2.
- Paul, J. Gavin. « Ashes in the Gutter: 9/11 and the Serialization of Memory in DC Comics' Human Target ». *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*. 17.2 (2007) : 208-227.
- Raiti, Gerard. « Comics to Marvel After September 11 ». 30 Septembre 2002. *Animation World Network*. Juillet 2015. <<http://www.awn.com/articles/comics-marvel-after-september-11/page/3,1>>
- Reynolds, Richard. *Super Heroes, a Modern Mythology*. Jackson : University of Mississippi Press, 1994.
- Spurgeon, Tom. « Better Late than Never, I Suppose: My Very Own Personal Wildstorm ». 19 décembre 2010. *The Comics Reporter*. 14 Juillet 2011. <www.comicsreporter.com>
- « Talking to JMS about Spidey, Joe's Comics and More... ». 4 Janvier 2002. *Newsarama*. Juillet 2015. <http://web.archive.org/web/20020923155610/http://www.comicon.com/cgi-bin/ultimatebb.cgi?ubb=get_topic&f=12&t=000103>
- Wright, Bradford W. *Comic Book Nation*. Baltimore : John Hopkins UP, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Londres/New York : Veix, 2002.